ESQUILO

FRAGMENTOS · TESTIMONIOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS

FRAGMENTOS

•

TESTIMONIOS

BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS, 369

ESQUILO

FRAGMENTOS
•
TESTIMONIOS

INTRODUCCIONES, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE

JOSÉ MARÍA LUCAS DE DIOS



EDITORIAL GREDOS

Asesor para la sección griega: CARLOS GARCÍA GUAL.

Según las normas de la B. C. G., la traducción de este volumen ha sido revisada por FERNANDO GARCÍA ROMERO.

López de Hoyos, 141, 28002 Madrid.
www.rbalibros.com

Depósito legal: M-21.416-2008

ISBN: 978-84-2490-198-1

INTRODUCCIÓN GENERAL

1. LA OBRA FRAGMENTARIA DE ESQUILO

1.1. *El número*

La determinación precisa de la cantidad de obras dramáticas de Esquilo es un problema de difícil solución porque, como es bien sabido[1], hay divergencias notables entre las fuentes y entre éstas y los títulos llegados a nosotros, aunque tal vez puede llegarse a una cifra bastante aproximada. La enciclopedia bizantina *Suda* habla de «elegías y noventa tragedias», así como de que obtuvo «veintiocho victorias, aunque algunos dicen que trece»[2]. Pero la *Vida de Esquilo,* recogida por un grupo de códices, contabiliza «setenta tragedias y, además, aproximadamente cinco dramas satíricos» —es decir, un total aproximado de setenta y cinco—, a lo que añade que «obtuvo trece victorias, y no pocas victorias consiguió después de su muerte»[3]. La divergencia, pues, está servida.

Mención aparte merece el *Catálogo* de títulos de piezas esquíleas transmitido en el manuscrito más antiguo conservado de nuestro poeta[4], que enumera alfabéticamente[5] 73 obras, distribuidas en cuatro columnas, tres de ellas con 18 líneas y una (la segunda) con 19[6]. Ahora bien, hay algunos problemas en esta relación: 1) se mencionan unas *Etneas* «auténticas» al lado de unas *Etneas* «espurias», lo que permite suponer que no eran dos obras claramente independientes, sino que o bien se trataba de un sola pieza o, a lo más, de dos versiones de una misma obra[7]; 2) de igual manera, se incluyen dos títulos con la denominación general de «Frigios»: *Los frigios (Phrúges)* o *El rescate de Héctor*, al lado de *Los frigios (Phrúgioi),* que han sido interpretados como un error del autor del *Catálogo*, que ha repetido la misma obra, aunque buena parte de la crítica sigue pensando en dos obras distintas.

Si pasamos a contabilizar las obras mencionadas por las fuentes de la transmisión indirecta, obtenemos la cifra de 82, puesto que tenemos noticia de al menos nueve títulos no recogidos en el *Catálogo*[8]. Y también aquí se dan algunos inconvenientes: 1) el *Prometeo encendedor del fuego* ha sido identificado con el simple *Prometeo* que una noticia didascálica menciona como drama satírico de la tetralogía de la que formaba parte *Persas*[9]; 2) diversos testimonios mencionan un *Sísifo que hace rodar la roca*, que sería una obra distinta del *Sísifo fugitivo* catalogado en la lista.

En resumen, las cifras hasta aquí aludidas llevan a un número total de 82 obras, si a las 73 del *Catálogo* se le suman los nueve títulos no recogidos en éste. Sin embargo, hay cierta diferencia respecto a las 90 de la *Suda.* Pero, para solventar esta divergencia, Dieterich propuso la hipótesis de la quinta columna

del *Catálogo*[10]: en la versión original debía de haber una quinta columna, con otros 18 títulos, lo que da un número de 90 coincidente con el de la *Suda,* si se excluye el posible doblete mencionado de *Los frigios.* El argumento de mayor peso está: 1) en que la ausencia de esos nueve títulos que conocemos de forma externa al *Catálogo* pone de manifiesto su carácter de incompleto; 2) en que esas nueve piezas no citadas ocuparían en buena medida un lugar alfabético en la hipotética quinta columna[11].

La cantidad, pues, de 90 obras parece adquirir visos de realidad, puesto que de las 91 mencionadas habría que restar *Las Etneas* «espurias», que plantea una problemática especial, y que en cualquier caso no sería realmente distinta, sino a lo sumo una adaptación —¿ateniense?— de una primera versión —siciliana.

Ahora bien, dentro este cálculo queda por determinar el título de nueve obras, y la crítica ha hecho algunas propuestas, aunque evidentemente sin el apoyo explícito de algún testimonio, sino sugiriendo hipótesis deducidas de apoyos implícitos: Mette pensó entre interrogantes en un *Tenes*[12]; y Radt sugiere un *Cicno* y un *Tenes,* aunque también con vacilación, que amplía a *Los frigios (Phrúgioi).* Wartelle[13] recoge algunas otras propuestas ocasionales de la crítica: *Tereo*[14], *Euritión*[15], un satírico *Alejandro*[16] y un *Dictis* como tercera tragedia de la tetralogía sobre Perseo[17].

En definitiva, Esquilo debió de escribir en torno a noventa obras —algunas menos, si nos atenemos a los datos realmente documentados, aunque es imposible afirmar de forma rotunda una cantidad—, cifra que lo empareja *grosso modo* a Eurípides, y lo separa de Sófocles, cuya producción fue claramente superior. Ahora bien, parece inevitable tratar de cuadrar estos números con el sistema de tetralogías que seguía Esquilo: si pensásemos en 90, y restáramos las dos que parece que forzosamente debieron ser piezas individuales *(Las Etneas* y *Oritía),* llegaríamos a un número de 88, que permitiría suponer la existencia de 22 tetralogías (66 tragedias más 22 dramas satíricos). Ahora bien, pienso que no conviene atribuir a todos estos cálculos una fidelidad absoluta, sino que hay que entenderlos sólo como un intento de compaginar los datos de las fuentes, y pensar que la cifra estaba evidentemente por esa cantidad, pero que dentro de ella es necesario admitir nuestra incapacidad para llegar a un resultado preciso.

Es oportuno mencionar también el número de victorias, en la medida que dejan traslucir la producción teatral del poeta. A todas luces es errónea la cifra de veintiocho que menciona la *Suda,* puesto que ello implicaría una cantidad claramente superior (112), que a su vez habría que incrementar con las obras con las que no obtuvo premio en el concurso. No obstante, la enciclopedia bizantina

añade a continuación la precisión de que «otros dicen que fueron trece», dato coincidente con el de la *Vida de Esquilo,* mucho más verosímil. De otro lado, también la *Vida* menciona el dato de que el poeta obtuvo «no pocas» victorias después de muerto, lo que aludiría al menos a la reposición de sus obras, procedimiento que en el siglo v era una anomalía sólo explicable por el prestigio de que gozó desde los primeros momentos, como lo acredita la noticia tardía[18] sobre que la Asamblea de los atenienses aprobó un decreto que permitía reponer las obras de Esquilo al que lo deseara[19]; ahora bien, no parece probable que entrasen en competencia con otros poetas trágicos en los concursos públicos conocidos[20], lo que debe llevarnos a matizar el concepto de esas victorias después de su muerte. Y con la misma cautela debemos interpretar el testimonio[21] de que su hijo Euforión alcanzó cuatro triunfos con obras que Esquilo no llegó a estrenar, porque es muy difícil determinar el grado de participación del padre en la elaboración y redacción definitiva de esas obras presentadas por sus hijos[22].

1.2. *Su agrupamiento en tetralogías*

Es bien sabido que cada poeta trágico que competía en el concurso de las Grandes Dionisias en el siglo v a. C., presentaba tres tragedias y un drama satírico, que ocupaban así el tiempo preestablecido del día. Este bloque de obras recibía ya desde la Antigüedad el nombre de tetralogía, pero Gantz[23] demuestra que este término implicaba la existencia de una unidad temática en el conjunto, de manera que las tres tragedias eran partes sucesivas de un mismo relato argumental, y también el drama satírico pertenecía a ese ámbito temático, aunque en este caso podía darse una mayor desvinculación. Disponemos de tres ejemplos inequívocos en Esquilo: la *Orestía,* título de la tetralogía sobre la muerte de Agamenón y la venganza de Orestes, cuyas tres tragedias conservamos enteras, y tras las que venía el drama satírico *Proteo*[24]; la *Licurgía,* un bloque de piezas en torno a la figura de Licurgo[25]; y en tercer lugar, algunas noticias didascálicas[26] certifican la existencia de una tetralogía sobre los Labdácidas[27], con la que obtuvo la victoria el año 467, aunque no se conserva un título genérico del conjunto. En otro caso puede asegurarse con una casi total fiabilidad documental: la dramatización del mito de las Danaides se hacía a través de otras cuatro piezas de temática consecutiva, aunque el texto de la fuente didascálica esté corrupto[28]. Sobre el resto de los títulos conocidos la crítica tiene un criterio unánime en algunos casos, cuando la información disponible permite fijar su agrupamiento en tetralogías; pero en otros hay una gran disensión, porque se carece de testimonios suficientemente explícitos, lo que se complica al máximo cuando los propios títulos son imprecisos[29]. Sobre un hipotético número de 22 tetralogías[30] suele haber coincidencia general en unos diez casos, en los que se incluyen las cuatro seguras ya mencionadas y la de *Los persas,* a la que me referiré más abajo; mientras que el resto da lugar a una gran disparidad de sugerencias[31]. De todas formas, la tetralogía de *Los persas* plantea una situación especial: una noticia didascálica[32] certifica que Esquilo venció en el concurso de tragedias del año 472 con *Fineo, Los persas, Glauco de Potnias* y el drama satírico *Prometeo,* grupo en el que es difícil encontrar no ya una progresión narrativa dentro de un mismo argumento general, sino ni siquiera una homogeneidad temática, y los diversos intentos de explicación siguen siendo a mi juicio imprecisos y bastante generalizadores[33], lo que deja el problema concreto sin resolver y demuestra que en algún caso Esquilo no se atuvo a su esquema de tetralogías ligadas.

En el grupo de obras difíciles de reunir en conjuntos tetralógicos, o al menos

en trilogías trágicas —el drama satírico es un problema aparte—, hay casos en que sólo disponemos de dos piezas claramente relacionadas[34], y este hecho ha dado lugar a la reaparición del tema de las dilogías, bloque compuesto por dos tragedias. El debate sobre su existencia se remonta a Welcker y Hermann en la primera mitad del siglo XIX, y ha sido retomado periódicamente: el argumento principal de los defensores reside en esos casos de parejas de piezas sin una tercera que poder adjuntar con verosimilitud; pero en contra está la ausencia de referencia explícita alguna a ese tipo de conjunto dramático, y además el número de obras esquíleas sólo lo permitiría en cuatro o seis casos, que son más fáciles de explicar por la dificultad de encontrar un tercer elemento[35].

Cuestión aparte es la situación del drama satírico dentro de la tetralogía. Durante un tiempo se pensó que si esta pieza burlesca trataba la misma área temática que la parte trágica, se produciría un choque emocional excesivo. Pero la observación de los datos debe llevar a sostener el criterio contrario: de las cuatro tetralogías seguras aludidas, sus respectivos dramas satíricos están en estrecha relación *(Proteo*, *Licurgo, La Esfinge* y *Amimona)*; además, hay otros casos donde es también clara la relación narrativa entre una parte y otra (*Circe* en la tetralogía sobre Odiseo; *Los arrastradores de redes* en la de Perseo; *Las nodrizas* en la de Dioniso)[36]. Tal vez, pues, deba concluirse que Esquilo perseguía asimismo que la cuarta pieza perteneciera al ámbito narrativo del conjunto, aunque la relación en este caso fuera más laxa, lógicamente. Una vez aceptado este segundo criterio, se ha tratado incluso de precisar los límites de esa relación, y así surgió la llamada «ley de Levi»[37], que localiza la trama satírica en el momento narrativo intermedio entre la primera tragedia y la segunda.

Finalmente, queda el interrogante de en qué medida fue Esquilo el creador de la estructura tetralógica. Gantz[38] ofrece un interesante estado de la cuestión, y fija dos grandes bloques de opinión: el de quienes creían en la existencia de una gran tragedia originaria *(Ur-Tragödie),* que luego sería fragmentada en secciones narrativas, dando lugar a las tres tragedias ligadas que conocemos; y enfrente estaban los partidarios de que en esas etapas iniciales de la creación dramática existían múltiples piezas cortas, las necesarias para llenar el tiempo del día establecido por la normativa de las fiestas, y a partir de esa realidad se produciría el desarrollo de la trama hasta conseguir que sólo con tres se ocupase el mismo tiempo, lo que conllevaba un mayor pormenor en la narración escénica. Parece claro que la segunda opinión es más verosímil, y en esa línea habría que incluir a Esquilo, pero no disponemos de ningún dato para atribuirle la autoría.

1.3. *Los temas*

Es bien conocida la frase, atribuida a Esquilo por uno de los participantes en el *Banquete de los eruditos* de Ateneo[39], de que «sus tragedias eran tajadas de los grandes festines de Homero», pero podría llevar a error si se entendiese en el sentido directo de una presencia destacada de la *Ilíada* y de la *Odisea* en el material argumental de nuestro poeta. Pero tal vez este tipo de elogio era un lugar común en la tradición tardía, que utilizaba la comparación con Homero como recurso para enaltecer a un poeta; o al menos es lo que volvemos a encontrar, por ejemplo, en la *Vida de Sófocles* recogida en varios de los códices de las tragedias de este otro poeta trágico[40]. Podría decirse que hay cierto paralelismo en las grandes áreas temáticas, aunque luego surgen divergencias en las opciones concretas, y sobre todo en el tratamiento intelectual de los viejos relatos que reciben de la tradición anterior.

El rasgo más peculiar de Esquilo es el uso de la temática histórica, aunque sólo haya recurrido a él en una ocasión[41]: *Los persas,* que dramatizaba la derrota persa que él mismo había vivido, es uno de los pocos casos de drama histórico en la tragedia griega. Es cierto que Esquilo no fue el creador de esta variante argumental, sino que unos años antes Frínico ya había intentado este otro camino: probablemente en el año 492 presentó *La toma de Mileto*[42], donde escenificaba la revuelta jónica del 494, que tuvo un desenlace terrible para la colonia griega a manos del poder persa[43]; años más tarde (476) presentó a concurso *Las fenicias,* con Temístocles como corego, y donde dramatizaba el triunfo griego sobre los persas tras las victorias de Maratón y Salamina, lo que le valió el premio de ese año[44]. Esquilo reincidirá en el 472 con *Los persas* en el tema de la pieza de Frínico acerca de la victoria griega sobre el poder persa, lo que supone cierta prolongación de esta otra vía argumental del drama histórico. Pero esta opción se verá truncada de raíz durante muchos años, puesto que habrá que esperar al siglo IV para volver a encontrar algunos nuevos empleos[45].

Su gran filón temático es el mito y la tradición literaria anterior. Destaca la presencia de los temas troyanos, pero no los circunscritos a los poemas homéricos, en los que realmente se inspira en contadas ocasiones, sino al Ciclo épico propiamente dicho, que le aporta material argumental para más de treinta obras (Ifigenia, Filoctetes, Télefo, Aquiles, Memnón, Áyax, Agamenón y Odiseo). No descuida las sagas de los otros grandes ciclos o personajes míticos: Tebas (con al menos dos tetralogías: la primera y la segunda expedición contra la ciudad), Argos (las Danaides), Heracles, los Argonautas, Perseo, Ixión. Sin

olvidar los relatos de los dioses, en especial Dioniso, tan próximo a la Tragedia.

2. LOS MATERIALES

El interés por la recopilación del material fragmentario en general, así como el de los poetas trágicos y Esquilo en concreto, se remonta a los primeros momentos de la renaciente filología clásica en la Europa de los siglos XVI y XVII. Las ediciones de Jan van Meurs (1619), de Hugo Grotius (1623) y de Stanley (1663) son un buen testimonio, y la labor continuó en el siglo siguiente con, entre otros, las *Notae* de Heath, publicadas en Oxford en 1762, a las obras conservadas de los tres trágicos y también a sus fragmentos, en los que la labor de rastreo de sus predecesores se iba incrementando con nuevos materiales[46]. Kassel[47] hace un atractivo análisis de los motivos que pusieron en marcha esta tarea recopilatoria de los fragmentos en general, no sólo los trágicos, y concluye que pueden perfilarse dos líneas paralelas de actuación: junto con la pretensión puramente filológica, que se esfuerza por ir incrementando los materiales que permitan un mayor conocimiento de la Antigüedad, hay una segunda finalidad, de tipo moralizante, cuyo interés se centra en hacer acopio de todas las máximas y reflexiones morales de los antiguos, en las que se pretende encontrar una relación de contacto entre el mundo clásico y la doctrina cristiana, lo que explicaría que en repetidas ocasiones este rastreo se haga primordialmente sobre autores del tipo de Estobeo: los mencionados Jan van Meurs y Hugo Grotius, los dos primeros editores, son un ejemplo de una y otra orientación.

Con la llegada del siglo XIX la recopilación de materiales ha alcanzado ya un nivel importante, y podría decirse que en ese momento empieza la tarea editorial que va a suponer la consolidación del material fragmentario de los trágicos: las obras de Meineke, Dindorf y, sobre todo, Nauck con sus dos ediciones (1856 y 1889) sientan las bases del trabajo filológico hasta nuestros días. Pero al lado de la tarea puramente editorial, alcanzan ahora un nivel destacado otras dos parcelas: el estudio pormenorizado de esos textos y los intentos sistemáticos de reconstruir las tramas argumentales de las obras perdidas en la medida de lo posible: así se yerguen ahora, entre otros, dos grandes figuras: Hermann y Welcker, cuyas directrices, aunque con frecuencia enfrentadas, se revelan de un gran interés y ayuda, cada una en un sentido pero ambas igualmente provechosas. Pero en los últimos decenios de ese siglo va a aparecer una nueva fuente de documentación de importancia decisiva: los papiros, aunque en esos momentos iniciales Esquilo no gozó de la suerte, por ejemplo, de Baquílides, Aristóteles o Herodas: Nauck^2 sólo conoce el papiro Didot, publicado por Weil en 1879, que lo adscribió a *Los carios* (Fr. 99)

basándose en el contenido del texto[48], y el siglo llega a su final con la labor incansable de Grenfell y Hunt rastreando tiras de papiro procedentes de Oxirrinco[49].

El siglo xx podría tal vez dividirse en dos etapas. A lo largo de su primera mitad tiene lugar el descubrimiento de buena parte de los papiros esquíleos, que enriquecerán notablemente nuestro conocimiento del poeta, en especial la parcela del drama satírico con las dos grandes aportaciones a *Los arrastradores de redes* y a *Los emisarios* / *Los participantes en los Juegos Ístmicos,* donde la labor filológica de Lobel a los volúmenes XVIII (1941) y XX (1952) de la colección de los Papiros de Oxirrinco supuso toda una revolución para los estudios esquíleos; sin olvidar los que unos años antes habían publicado Norsa y Vitelli sobre la *Níobe* y *Los mirmidones* en la serie de los Papiros de la Sociedad Italiana[50]. En paralelo continúan los estudios literarios, en los que ahora se va a utilizar de forma decidida un nuevo tipo de materiales: las representaciones iconográficas, en especial la Cerámica[51], en una línea de actuación en la que destacan como modelos ya consolidados en aquellos inicios los trabajos de Robert[52] o de Séchan[53].

Ante tal incremento de materiales, la segunda parte del siglo xx se ha centrado en sistematizar la nueva información a través de la elaboración de nuevas ediciones. El primer intento es el conocido *Apéndice* de Lloyd-Jones[54] a la vieja edición de Smyth de 1926, donde reúne los nuevos fragmentos papiráceos. Poco después Mette[55] culminaba una larga trayectoria de dedicación a este terreno con una edición definitiva, que ha recibido una crítica negativa por su audacia a la hora de reconstruir y organizar los papiros, aunque también aportó elementos positivos reuniendo fuentes paralelas y complementarias hasta ese momento desconocidas. A comienzos del decenio de los setenta se puso en marcha la elaboración de los *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)* con la participación de Snell, Kannicht y Radt, y en 1985 veía la luz la gran edición de los fragmentos de Esquilo a cargo de Stefan Radt en el volumen 3 de la serie, obra modélica para todos aquellos que quieran trabajar en textos fragmentarios; más aún: en mi opinión, será un hito en la historia de la filología clásica del siglo xx[56]. En valoración paralela a la edición de Radt es justo mencionar el *Lexicon Icono graphicum Mythologiae Classicae (LIMC),* donde se culmina la labor que sin descanso venían llevando a cabo diversos estudiosos (Beazley, Webster, Trendall, Kossatz-Deissmann, Simon, etc.), y que ahora en el *LIMC* recibe el tratamiento sistemático debido. Finalmente, no sería justo dejar de mencionar el volumen colectivo dedicado al drama satírico[57], donde se aúnan

todos los tipos de testimonios (las fuentes mitográficas, los propios fragmentos, las aportaciones iconográficas) y se pretende, sin erudición pero con rigor, situar cada drama satírico en el nivel de realidad filológica que los datos nos permiten en cada caso.

Después de la edición de Radt, actualizada con unos *Addenda* en 1999, poco ha variado el estado de los textos: cinco o seis posibles pequeños fragmentos nuevos, además de los que él mismo añade en sus *Addenda*; pero sobre todo las nuevas ediciones, que en algún caso tienen una importancia especial por la dificultad textual: la revisión de Amarante de la presencia de Esquilo en los papiros de Herculano supone una nueva lectura, más precisa, de esos textos tan complejos; también provechosa ha sido la revisión llevada a cabo en los nuevos *Commentaria et lexica Graeca in papyris reperta*, en cuyo volumen I/1 (2004) se recoge el material pertinente a Esquilo; así como la edición, aún incompleta, del códice Zavordense del *Léxico* de Focio a cargo de Theodoridis, cuyo material esquíleo Radt conoció por adelantado, pero que ahora en la propia edición mejora la información de conjunto. Muy poca cosa, pues. Pero la gran edición de Radt, debidamente complementada con el *LIMC*, abre en mi opinión un nuevo horizonte para tratar de hacer realidad aquel viejo programa-sueño de Welcker —¡hace ya tantos años, pero no por ello menos sugerente!— de intentar perfilar en la medida de lo posible una visión más real de esa gran empresa cultural y civilizadora que fue la Tragedia griega[58].

3. EDICIÓN UTILIZADA Y VARIANTES TEXTUALES

Sigo la edición de Radt (1985), de la que me separo en algunos pasajes y a la que añado algunos fragmentos nuevos (unos incluidos en sus *Addenda* [1999] y otros no). No entro aquí en el detalle de aquellos autores para los que sigo una edición diferente de la Radt, dato que preciso en la indicación de fuente de cada fragmento:

Pasaje	Edición de Radt (1985)	Lectura adoptada
Test. 15A	—	nuevo (Radt, *Add.*)
Test. 118A	—	nuevo (Radt, *Add.*)
Test. 144C	—	nuevo (Radt, *Add.*)
Fr. 17, 1	καπανεύς codd.	Καπανέως Welcker
Fr. 17, 1	λοιποῖς *Et. Gen.* AB	λοιπόν *Phot. Zavord.*
Fr. 43, 1	εὖτε Wilamowitz	εἶσι Kalliergis
Fr. 43, 2	ἐγείρῃ Wilamowitz	ἐγείρω codd.
Fr. 43, 3	νόμοισι θέντων codd.	νόμοις ἀείδων Lambin
Fr. 57 fuente	ὀργιασμῶν Aly	ὀργάνων codd. (= Estrabón, X 3, 16 Radt [2004])
Fr. 57, 1	σεμνᾶς Aly	σεμνὰ codd. (Radt, *Add.*)
Fr. 69	δυσμαῖς / †ισου† codd.	δυσμαῖσι τεοῦ Hermann
Fr. 92	secl.	πρευμενὴς ἀλάστορος (ed. Nauck[2])

Pasaje	Edición de Radt (1985)	Lectura adoptada
Fr. 92a	μέγαν ἀλάστορον (= Fr. 294 Nauck[2])	secl.
Fr. 124, 2	τιθείς v. Herwerden	στέγῃ codd.
Fr. 164	* ἐστι γὰρ Radt	γάρ ἐστι (Radt, *Add.)*
Fr. 179, 3	†κότταβος ἀεὶ† codd.	κότταβος Stanley
Fr. 179, 4	ἀγκυλητοῦ κοσσάβιός codd.	ἀγκυλητοὺς κοσσάβους Kaibel
Fr. 179, 4	ἐστιν σκοπὸς codd.	ἐπίσκοπος Kaibel
Fr. 182	†καὶ στρατάρχας καὶ ἑκατοντάρχας† codd.	χἀκατοντάρχας Porson στρατῷ Schweighaeuser
Fr. 189a	γένος Wilamovitz	γονάς codd.
Fr. 192a	—	nuevo (Radt, *Add.)*
Fr. 202c	—	nuevo (ed. Amarante)
Fr. 202d	—	nuevo (ed. Amarante)
Fr. 272a	—	nuevo (ed. Amarante)
Fr. 294	secl.	μέγαν ἀλάστορον (ed. Nauck[2])
Fr. 297	ἐν μανοστήμοις πέπλοις	πέπλοισι βαιοῖς καὶ μανοστήμοις ἰδεῖν *Lex. Ambrosianum* (Pace)
Fr. 317b	—	nuevo (Bühler)
Fr. 319	†τουν† codd.	εἴτ' οὖν (Nauck[2])
Fr. 415b	ἀριδάκρυτος Radt	ἀλίδακρυς (ed. Esposito)
Fr. 434aa	—	nuevo (Radt, *Add.)*
Fr. 451ua	—	nuevo (ed. Funghi / Martinelli)
Fr. 469a	—	nuevo (Librán Moreno)
Fr. 490	—	nuevo (Radt, *Add.)*

[1] Sobre este punto de la cuantificación de la producción dramática esquílea, un capítulo más dentro de la historia de su texto, disponemos del gran trabajo de WARTELLE (1971), que utilizo en buena medida para estas breves notas en la Introducción general al volumen.

[2] Cf. Test. 2. Al hablar de las piezas dramáticas (90) utiliza el término *tragōidía,* pero creo que hace de él un uso general, de forma que hay que incluir también en ese número los dramas satíricos.

[3] Cf. Test. 1.13.

[4] Es el tradicionalmente llamado códice *Mediceus* (M), que Dain fechó en los años 960-980, y cuya denominación precisa es realmente el *codex Laurentianus* 32-39, conservado en la Biblioteca Laurenciana de Florencia.

[5] Por líneas, de izquierda a derecha, aunque con algunos errores.

[6] Cf. Test. 78.

[7] Cf. la Introducción a esa obra.

[8] En concreto: *Alcmena, Glauco de Potnias, Los constructores de tálamos, Las sacerdotisas, Palamedes, Prometeo encendedor del fuego, Sísifo que hace rodar la roca, Fineo* y *Oritía.*

[9] Cf. Test. 55a.

[10] DIETERICH (1893).

[11] Esta propuesta de Dieterich fue rechazada tajantemente por Wilamowitz, pero en la actualidad se sigue defendiendo: p. ej., METTE (1959: 258); GANTZ (1980b), que rebate las tres objeciones de Wilamowitz.

[12] METTE (1959: 143) le asignaba el Papiro de Oxirrinco 2256. Frs. 51-53, con los núms. 388-390 de su edición (= Fr. 4510 Radt).

[13] WARTELLE (1971: 28-31).

[14] Se ha pensado a veces en un *Tereo* esquíleo para el Fr. 581 de la homónima obra sofoclea.

[15] Cf. la Introducción a *Los heraldos.*

[16] Cf. la nota al hipotético [*Alejandro*].

[17] Cf. la Introducción a *Las Fórcides.*

[18] Normalmente se trata de testimonios tardíos, aunque en algún pasaje de Aristófanes parece percibirse este dato (cf. Test. 1, 12; 72-77).

[19] Sólo Esquilo disfrutó de este privilegio en el siglo v, porque hay que diferenciar este hecho de la medida que se adoptará en el siglo IV de reponer una obra de los tres grandes poetas en las Dionisias en el nuevo apartado de «Tragedia antigua».

[20] Cf. nota al Test. 72.

[21] Cf. Test. 71.

[22] Cf., p. ej., WEST (2000).

[23] GANTZ (1979: 291-293).

[24] *Agamenón, Las coéforas, Las Euménides* y *Proteo.* Cf. Test. 65a-c.

[25] *Los edonos, Las Basárides, Los jóvenes* y *Licurgo.* Cf. Test. 67-69.

[26] Cf. Test. 58a-b.

[27] *Layo, Edipo, Los Siete contra Tebas* y *La Esfinge.*

[28] Cf. Test. 70. Sobre las piezas de esta tetralogía y su ordenación, cf. la Introducción a *Los Egipcios.*

[29] P. ej., *Los constructores de tálamos.*

[30] Esta cifra supondría un bloque de 88 piezas. Sobre el problema del número total de la producción dramática esquílea, cf. lo dicho más arriba.

[31] El gran trabajo a este respecto es GANTZ (1980a). Entre las últimas aportaciones resultan provechosas las indicaciones de FERNÁNDEZ-GALIANO (1986: 48-53), así como SOMMERSTEIN (1996: 53-70), sin olvidar la lista de METTE (1959: 256-260). En RADT (1985: 111-119) puede verse un exhaustivo estado de la cuestión, aunque el autor no toma partido ni argumenta en sentido alguno. En este volumen trato este punto en las Introducciones a cada una de las obras.

[32] Cf. Test. 55a.

[33] Cf. la Introducción al *Fineo.*

[34] P. ej.: *Los misios, Télefo*; *Memnón, El pesaje de las almas*; *Las mujeres de Perrebia, Ixión.*

[35] El recurrir al caso de Frínico, con sus *Egipcios* y *Danaides,* no aporta gran ayuda, porque la información sobre este poeta contemporáneo de Esquilo es mucho menor y, por lo tanto, mucho más imprecisa.

[36] GANTZ (1979: 299-301) busca más apoyos en HORACIO, *Poética* 225-230.

[37] LEVI (1908).

[38] GANTZ (1979: 294s.).

[39] Cf. Test. 112a.

[40] *Vida y estirpe de Sófocles,* 20 Radt: «Se expresaba en todo a la manera homérica: presenta los relatos míticos siguiendo la huella del poeta, y la *Odisea* la utiliza en muchas de sus obras, e incluso hace la etimología del nombre de Odiseo siguiendo a Homero […] Construye sus personajes […] recibiendo la impronta del encanto de Homero. De donde puede decirse que Sófocles es el único †jonio† que consiguió ser tenido como alumno de Homero».

[41] Sobre las varias posibilidades de que también *Las Etneas* fuese una pieza histórica, cf. la Introducción a esa obra.

[42] FRÍNICO, *TrGF* 3 F 4b.

[43] HERÓDOTO, VI 21, 2, cuenta lo sucedido: la emoción dramática fue tal que el público ateniense estalló en lágrimas, y el poeta fue sancionado por reavivar un dolor tal.

[44] La *Suda* φ 762 transmite un título complejo, que parece aludir a una temática también histórica *(Los justos* o *Los persas* o *Los compañeros de Consejo)*, aunque la crítica alternativamente suele identificarlo con alguna de las otras dos obras aquí mencionadas.

[45] Cf. LUCAS (1989).

[46] Pretendo ser muy breve en este apartado. En el volumen sobre los Fragmentos de Sófocles en esta misma colección (1983) entré en un mayor pormenor, útil también para Esquilo porque estas ediciones abarcaban con frecuencia la producción de los tres trágicos. En RADT (1985: 9s.) pueden consultarse los datos con mayor precisión.

[47] KASSEL (2005).

[48] Cf. nota inicial al Fr. 99.

[49] Tampoco aquí quiero extenderme, cuando disponemos del documentado trabajo de HARVEY (2005), al que respetuosamente me permitiría añadir el muy cuidado trabajo de FERNÁNDEZ GALIANO (1961).

[50] En los años siguientes se produce la lógica reacción con artículos en diversas revistas, y en especial el tratamiento global de CANTARELLA (1948).

[51] A título simbólico del paso de siglo, cf. HUDDILSTON (1898) o ENGELMANN (1900).

[52] ROBERT (1920-1926).

[53] SÉCHAN (1926).

[54] LLOYD-JONES (1957).

[55] METTE (1959).

[56] Existen dos ediciones parciales, incluidas dentro de la edición de la obra completa de Esquilo: WERNER (1959) selecciona 245 fragmentos en texto bilingüe griego-alemán; MORANI (1987) aumenta el número a 323 en griego-italiano.

[57] *SATYRSPIEL* (1999).

[58] En el capítulo de las traducciones a lenguas modernas, no hay mucho que decir. Las ediciones del siglo XIX incorporaban a veces una traducción: p. ej., AHRENS (1842: latín), HARTUNG (1855: alemán). En el XX UNTERSTEINER (1925) vierte al italiano una pequeña selección; SMYTH (1927), en consonancia con las normas de la colección Loeb, incorpora una traducción inglesa, y LLOYD-JONES (1957) hace lo mismo con los textos papiráceos que añade; sobre las versiones de Wemer y Morani, cf. nota previa, al hablar de sus ediciones selectivas; ADRADOS (1966-2004) hace una primera traducción, selectiva, al español en 1966 siguiendo la edición de Mette, pero luego en 2004 la remodela en consonancia con Radt, en la que tampoco recoge los «Dudosos». La obra colectiva *SATYRSPIEL* (1999) incluye una versión alemana de los dramas satíricos.

BIBLIOGRAFÍA

ADRADOS, F. R. (1965), «La *Circe* de Esquilo», *Emerita* 33, 229-242.
AÉLION, R. (1981), «Le bûcher d'Alcmène», *Revue de Philologie* 55, 225-236.
—, (1983), *Euripide, héritier d'Eschyle,* 2 vols., París.
—, (1986), *Quelques grands mythes héroïques dans l'œuvre d'Euripide*, París.
ALFANI, M. (1997), «Note sulla *Niobe* di Eschilo», *Rivista di cultura classica e medioevale* 39, 264-266.
—, (1999), «La *Niobe* di Eschilo: una storia degli studi», *Appunti romani di filologia* 1, 9-26.
ALLAN, W. (2001), «Euripides in Megale Hellas: some aspects of the early reception of tragedy», *Greece and Rome* 48, 67-86.
AMARANTE, F. (1998), «Eschilo nei papiri ercolanesi», *Cronache ercolanesi* 28, 133-150.
AMEDURI, O. (1964), «Sull' accusa di *ASÉBEIA* rivolta ad Eschilo», *Dioniso* 38, 23-26.
ANDRESEN, G. (1956), «Pap. Ox. XX, nr. 2256, fr. 10 (a)», *Dioniso* 19, 229-231.
ANGIÒ, F. (1992), «Eschilo, *Danaidi,* Fr. 44 R», *Sileno* 18, 191-198.
ARRIGHETTI, G. (1964), *Satiro. Vita di Euripide,* Pisa.
AVEZZÙ, G. (1988), *Il ferimento e il rito: la storia di Filottete sulla scena attica,* Bari.
BARIGAZZI, A. (1954), «Sui *Theōroí ē Isthmiastaí* di Eschilo», *Ann. della Scuola Norm. Sup. di Pisa* 23, 338-343.
BARTOLETTI, V. (1966), «Un frammento dei "Myrmidones" di Eschilo», *Am. Studies in Papyr.* 1, 121-123.
BASTA DONZELLI, G. (1996), «Katane-Aitna tra Pindaro ed Eschilo», en B. GENTILI (ed.), *Catania antica,* Roma, pp. 73-95.
BEAZLEY, J. D. (1939), «Prometheus fire-lighter», *Am. Journ. of Arch.* 43, 618-639.
—, (1940), «Postcript to Prometheus», *Am. Jour. of Arch.* 44, 212.
—, (1963), *Attic red-figure Vase-painters,* Oxford, 2.ª ed.
BEES, R. (1993), *Zur Datierung des Prometheus Desmotes,* Stuttgart.
BERGK, Th. (1883), «Die Myrmidonen des Aeschylus», *Hermes* 18, 481-491.
BERNABÉ, A. (1984), «Designaciones de la cabeza en las lenguas indoeuropeas», en *Athlon. Homenaje a F. R. Adrados,* Madrid, vol. I, pp. 99-110.

BIEBER, M. (1961), *The history of the Greek and Roman theater,* Princeton - Oxford, 2.ª ed.

BLASS, F. (1897), «Zu Aristophanes' Fröschen und zu Aischylos' Choephoren», *Hermes* 32, 149-159.

BLUMENTHAL, A. VON (1942), «Beobachtungen zu griechischen Texten IV.4: Zur Lykurgeia des Aischylos», *Hermes* 77, 103-111.

BOUVRIE, S. DES (1990), *Women in Greek tragedy: an anthropological approach,* Oslo, Oxford.

BRACCESI, L. (1972), «Nota ovidiana *(Met.* I, 747-9)», *Athenaeum* 50, 126-131.

BRACCHI, R. (1997), «Alla 'mungitura' della sacra notte», *Orpheus* 18, 1-28.

BREMER, J. M. (1991), «Poets and their Patrons», en HOFMANN (1991), pp. 39-60.

BREMER, J. M., A. VAN ERP TAALMAN KIP, S. R. SLINGS (1987), *Some recently found Greek poems,* Leiden.

BROMMER, F. (1959), *Satyrspiel,* Berlín, 2.ª ed.

BROWN, A.L. (1983), «Why should I mention Io?», *Liverpool Classical Monthly* 8, 158-160.

—, (1990), «Prometheus Pyrphoros», *Bull. of the Inst. of Class. Studies* 37, 50-56.

BURNETT, A. (1973), «Curse and dream in Aeschylus' *Septem», Greek, Roman and Byzantine Studies* 14, 343-368.

—, (1988), «Jocasta in the West. The Lille Stesichorus», *Cl. Antiquity* 7, 107-154.

CACCAMO CALTABIANO, M., P. RADICI COLACE (1987), «La moneta dell'Ade (Pherecr., fr. 81, I 168 K = Poll. IX, 83, 21-25)», *Ann. della Scuola Norm. Sup. di Pisa* 17, 971-979.

CALAME, C. (1977), *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque,* Roma.

CALDER, W. M. (1970), «Aeschylus' Philoctetes», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 11, 171-179.

CALDWELL, R. S. (1974), «The psychology of Aeschylus' Supplices», *Arethusa* 7, 45-70.

CAMPO, L. (1940), *I drammi satireschi della Grecia antica,* Milán.

CANTARELLA, R. (1942), *Eschilo,* Florencia.

—, (1948), *I nuovi frammenti eschilei di Ossirinco,* Nápoles.

CASADIO, V. (1990-1993), «Aesch. Fragm. Novum?», *Museum Criticum* 25-28, 67-70.

CASORRÁN, J. (1968), «En torno a la "Licurgia" de Esquilo», *Bol. del Inst. de Estud. Helénicos* 2, 51-56.

Castelli, C. (1990), «Eschilo, Sofocle, Euripide nella tradizione tecnico-retorica greca. I. Eschilo», *Aevum* 64, 33-45.

Cataudella, Q. (1964-1965), «Tragedie di Eschilo nella Siracusa di Gerone», *Kokalos* 10-11, 371-398 (= Cataudella, Q. [1969], *Saggi sulla Tragedia greca,* Mesina-Florencia, p 95-133).

Cataudella, Q. (1966), «Il papiro ossirinchita 2454 e gli *Eraclidi* di Eschilo», *Revue des Études Grecques* 79, 38-63 (= Cataudella, Q. [1969], *Saggi sulla Tragedia greca*, Mesina-Florencia, 135-168).

Cazzaniga, I. (1939), «De Niobes Aeschyli fragmento nuper reperto», *Rend. dell'Ist. Lombardo* 66, 843-852.

CLGP (2004), G. Bastianini *et alii, Commentaria et lexica Graeca in papyris reperta,* I/1, Munich.

Collini, P. (1990), «Gli dèi Cabiri di Samotracia: origine indigena o semitica?», *Studi classici e orientali* 40, 237-287.

Colonna, A. (1991), «Un frammento pseudo-eschileo in Clemente Alessandrino», *Sileno* 17, 239-241.

Conacher, D. L. (1996), *Aeschylus. The earlier plays and related studies,* Toronto.

Conrad, G. (1997), *Der Silen. Wandlungen einer Gestalt des griechischen Satyrspiels*, Tréveris.

Conti Bizarro, F. (1999), *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci,* Nápoles.

Corbato, C. (1991), *Scritti di Letteratura greca,* Trieste.

—, (1996), «Le *Etnee* di Eschilo», en B. Gentili (ed.), *Catania antica,* Roma, pp. 61-72.

Cousin, C. (2005), «La *Nékyia* homérique et les fragments des *Évocateurs d'âmes* d'Eschyle», *Gaia* 9, 137-152.

Croiset, M. (1894), «Eschyle imitateur d'Homère dans les Myrmidons, les Néreides, les Phrygiens», *Revue des Études Grecques* 7, 151-180.

Csapo, E. G. (1990), «*Hikesia* in the *Telephus* of Aeschylus», *Quaderni Urbinati di Cult. Class.* 63, 41-52.

Culasso Gastaldi, E. (1976), «Propaganda e politica negli 'Eleusini' di Eschilo», en M. Sordi (ed.), *I canali della propaganda nel mondo antico,* Milán, 50-71.

Culasso Gastaldi, E. (1979), «Eschilo e l'Occidente», en AA.VV., *I tragici greci e l'Occidente,* Bolonia, 17-89.

—, (1986), «Temistocle, Eschilo, Simonide e il culto della vittoria», en E.

CORSINI (ed.). *La polis e il suo teatro*, Padua, pp. 31-47.
CUNNINGHAM, M. L. (1953), «A fragment of Aeschylus' *Aigyptioi*?», *Rheinisches Museum* 96, 223-231.
—, (1962), «Second thoughts on Oxyrhynchus Papyri XX, 2251», *Rheinisches Museum* 105, 189-190.
—, (1994), «Thoughts on Aeschylus: the satyr play *Proteus* — The ending of the *Oresteia*», *Liverpool Classical Monthly* 5-6, 67-68.
CURTIUS, L. (1952), «Die Töchter des Danaos», *Jahr. des Österreich. Archäol. Instituts* 39, 17-21.
CUSUMANO, N. (1991), *Ordalia e soteria nella Sicilia antica: i Palici,* Palermo.
DAHLE, D. W. (1980), *The succession myth in Aeschylus' Prometheia,* Princeton University Ph. D.
DANIÉLOU, J. (1962), *Ensayo sobre Filón de Alejandría,* Madrid (ed. orig. fr., 1958).
DAVIES, M. (1973), «Ayax and Tecmessa. A cup by the Brygos Painter in the Bareiss Collection», *Antike Kunst* 16, 60-70.
DE LUCIA, R. (1989), «Eschilo, fr. 164 Radt (Niobe): una fonte sconosciuta e alcune osservazioni», *Atti dell'Accademia Pontaniana* 38, 113-120.
DE STEFANI, C. (1996), «Note a frammenti tragici greci», *Eikasmos* 7, 95-106.
DE VRIES, K. (1993), «The *Prometheis* in Vase Painting and on the Stage», en R. M. ROSEN-J. FARRELL (eds.), *Nomodeiktes. Greek studies in honor of M. Ostwald,* Michigan, pp. 517-523.
DEFORGE, B. (1983), «Le destin de Glaucos ou l'immortalité par les plantes», en F. JOUAN (ed.), *Visages du destin dans les mythologies.* Mélanges J. Duchemin, 21-39.
DEFORGE, B. (1986a), *Eschyle, poète cosmique,* París.
—, (1986b), «Eschyle et la terre divine», en F. JOUAN-B. DEFORGE (eds.), *Peuples et pays mythiques,* París, 123-132.
—, (1987), «Eschyle et la légende des Argonautes», *Revue des Études Grecques* 100, 30-44.
—, (1989), «Du théâtre perdu d'Eschyle et de quelques considérations sur ses Bacchantes», *Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 32, 211-216.
—, (1999), «Oedipe eschyleen», *Kentron* 15, 27-32.
DEGANI, E. (1991), «Note critico-testuali a frammenti tragici greci», *Eikasmós* 2, 91-104.
DEICHGRÄBER, K. (1939), *Die Lykurgie des Aischylos. Versuch einer*

Wiederherstellung der dionysischen Tetralogie, Gotinga.
—, (1974), *Die Persertetralogie des Aischylos. Mit einem Anhang: Aischylos' Glaukos Pontios und Leon,* Wiesbaden.
Del Corno, D. (2002), «La drammatizzazione del mito nel *Prometeo* di Eschilo», *Studi Ital. di Filol. Class.* 20, 34-40.
—, (2004), «Odisseo fra i Satiri», en G. Zanetto (ed.), *Momenti della ricezione omerica,* Milán, 187-195.
Denniston, J.D. (1966), *The Greek particles,* Oxford, 2.ª ed. (con correcciones).
Detienne, M. (1988), «Les Danaïdes entre elles ou la violence fondatrice du marriage», *Arethusa* 21, 159-175.
Deubner, L. (1932), *Attische Feste,* Berlín.
—, (1942), *Oedipusprobleme,* Berlín.
Devereux, G. (1973), «Le fragment d'Eschyle 62 Nauck[2]. Ce qu'y signifie *khloúnēs», Revue des Études Grecques* 86, 277-284.
—, (2006), *Les rêves dans la Tragédie grecque,* París (ed. original inglesa, 1976).
Di Benedetto, V. (1996/1997), «Postilla a *P.Gen.* inv. 98: Prometeo alle nozze di Peleo e Theti», *Analecta Papyrologica* 8-9, 19-21.
Di Benedetto, V. (2004), «Eschilo e Dioniso: postille. 3. Sul fr. 61 R», *Lexis* 22, 37-42.
Di Marco, M. (1969/70), «Studi sul dramma satiresco di Eschilo. I: *Theōroí ē Isthmiastaí», Helikon* 9/10, 373-422.
—, (1982), «Sulle "Trophoi" di Eschilo», *Giornale italiano di filologia* 34, 82-97.
—, (1983), «Eschilo, *Dicty.* 780-81 (= *POxy* 2161, col. I, 16-17)», *Bollettino dei classici* 4, 89-97.
—, (1987), «La follia di Licurgo: una reminiscenza eschilea in Timone (fr. 778 L.J-P.)», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 18, 167-175.
—, (1992a), «"Aspettando Eschilo" (Aristoph. Ach. 9-11): l'attesa frustata di Diceopoli e il problema delle riprese eschilee», en L. De Finis (ed.), *Dal teatro greco al teatro rinascimentale*: *Momenti e linee di evoluzione,* Trento, 53-72.
—, (1992b), «Sul finale dei «Theoroi» di Eschilo», *Eikasmos* 3, 93-104.
—, (1993a), «Dioniso ed Orfeo nelle *Bassaridi* di Eschilo», en A. Masaracchia (ed.), *Orfeo e l'orfismo,* Roma, pp. 101-153.
—, (1993b), *«P. Oxy.* 2254: dai *Thalamopoioi* di Eschilo?», *Quad. Urbinati di Cult. Class.* 74, 49-56.

—, (1994), *«Memagmenon skôr esthíein:* dalla *Circe* di Eschilo al *Pluto* di Aristofane», *Riv. di cult. class. e medioevale* 36, 127-139.

DIETERICH, A. (1893), «Die Zahl der Dramen des Aischylos», *Rheinisches Museum* 48, 141-146.

DIGGLE, J. (1970), *Euripides: Phaethon,* Cambridge.

—, (1995/96), «Notes on fragments of Aeschylus», *Museum Criticum* 30/31, 99-104.

—, (1998), *Tragicorum Graecorum Fragmenta Selecta,* Oxford.

DODDS, E. R. (1973), *The ancient concept of Progress,* Oxford.

DOENGES, N. A. (1981), *The letters of Themistocles,* Salem.

DÖHLE, B. (1967), «Die "Achilleis" des Aischylos in ihrer Auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts», *Klio* 49, 63-149.

—, (1983), «Eine Theaterinszenierung und ihre ideologische Wirkung auf die athenische Polisgessellschaft im Spiegel von Darstellungen der bildenden Kunst», en H. KUCH (ed.), *Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*, Berlín, pp. 161-172.

DOUGHERTY, C. (1991), «Linguistic colonialism in Aeschylus' *Aetnaeae*», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 32, 119-132.

DOVER, K. J. (1962), «Aeschylus, Fr. 248 M.», *Classical Review* 14, 12.

—, (1989), *Greek homosexuality,* Cambridge (Massachusetts), 2.ª ed.

DUCHEMIN, J. (2000), *Prométhée,* París (1.ª ed., 1974).

DYCK, A.R. (1989), «New light on Greek Authors from gramatical texts», *Museum Helveticum* 46, 1-8.

EASTERLING, P. E. (1997), «A show for Dionysus», en P. E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy,* Cambridge, pp. 36-53.

EDMUNDS, L. (1981a), *The Sphinx in the Oedipus legend,* Königstein.

—, (1981b), «The cults and the legend of Oedipus», *Harvard Stud. in Cl. Philology* 85, 221-238.

EITREM, S. (1928), «The necromancy in the *Persai* of Aischylos», *Symbolae Osloenses* 6, 1-16.

ELSE, G. F. (1958), «"Imitation" in the fifth century», *Classical Philology* 53, 74-90.

ENGELMANN, R. (1900), *Archäologische Studien zu den Tragikern,* Berlín.

FARIOLI, M. (2004), «Due parodie comiche della *Psychostasia*: Ar. *Ran.* 1364-1413 e Fr. 504 K-A», *Lexis* 22 (2004) 261-267.

FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1961), «Les papyrus d'Eschyle», en *Proc. of the IX Int. Cong. of Papyr.,* Oslo, 81-133.

—, (1986), Introducción General a *Esquilo. Tragedias*, trad. de B. Perea Morales, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, pp. 7-213.

Ferrari, F. (1977), «La misandria delle Danaidi», *Ann. della Scuola Norm. Sup. di Pisa* 7, 1.303-1.321.

Ferrari, L. (1968), *I drammi perduti di Eschilo,* Palermo, 1968.

Fitton-Brown, A.D. (1954), «Niobe», *Classical Quarterly* 48, 175-180.

—, (1959), «Prometheia», *Journal of Hellenic Studies* 79, 52-60.

—, (1960), «Aeschylea», *Classical Quarterly* 54, 79-83.

Flacélière, R. (1948), «Thesée et Adrastre chez Plutarque», *Revue des Études Grecques* 61, 82-83.

Flintoff, E. (1992), «The unity of the *Persians* trilogy», *Quaderni Urbinati di Cult. Class.* 69, pp. 67-80.

—, (1995), «Prometheus Purphoros», en L. Belloni-G. Milanese-A. Porro (eds.), *Studia classica J. Tarditi oblata,* Milán, pp. 857-867.

Focke, F. (1930), «Aischylos' Prometheus», *Hermes* 65, 259-304.

Fracchia, H. M. (1987), «The mourning Niobe motif in South Italian art», *Échos du monde classique* 31, 199-208.

Fraenkel, E. (1942), *Aeschylus: new texts and old problems,* Oxford.

—, (1954), «Vermutungen zum Aetna-Festspiel des Aeschylus», *Eranos* 42, 61-75.

Friis Johansen, H., E. W. Whittle (1980), *Aeschylus. The suppliants,* Copenhague, 3 vols.

Fritz, K. Von (1936), «Die Danaidentrilogie des Aeschylus», *Philologus* 91, 121-136; 249-269.

Funghi M. S., M. Ch. Martinelli (1996/1997), *«PGen.* Inv. 98: Eschilo?», *Analecta Papyrologica* 8-9, 7-17.

Gallavotti, C. (1946), «Struzzi e galli filologici», *Belfagor* 1, 242-246.

Gallo, I. (1981), «Ricerche su Eschilo satiresco», en I. Gallo (ed.), *Studi Salernitani in memoria di Raffaele Cantarella,* Salerno, pp. 97-155.

Gantz, T. (1976a), «The prophecies of Prometheus», *Ziva Antika* 26, 31-42.

—, (1976b), «The unbinding of Prometheus», *Ziva Antika* 26, 301-310.

—, (1978), «Love and death on the *Suppliants* of Aeschylus», *Phoenix* 32, 279-287.

—, (1979), «The Aischylean tetralogy: Prolegomena», *The Classical Journal* 74, 289-304.

—, (1980a), «The Aischylean Tetralogy: attested and conjectured groups», *Am. Journ. of Philol.* 101, 133-164 (= Lloyd [2007], pp. 40-70).

—, (1980b), «Aischylos' lost plays: the fifth column». *Rheinisches Museum* 123, 210-222.
—, (1981), «Divine Guilt in Aischylos», *Classical Quarterly* 31, 18-32.
—, (1993), *Early Greek Myth. A guide to literary and artistic sources,* Baltimore.
GARABO, M. L. (1986), «Eschilo, FR. 281 A, 5-13 Radt», *Giornale filologico ferrarese* 9, 51-57.
GARCÍA GUAL, C. (1970), *El sistema diatético en el verbo griego,* Madrid.
—, (1995), *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, 2.ª ed.
GARCÍA ROMERO, F. (1992), *Los Juegos Olímpicos y el deporte en Grecia,* Sabadell.
—, (1999), *El deporte en los proverbios griegos antiguos,* Hildesheim.
GARGIULO, T. (1979), «Il Prometeo eschileo di Ossirinco: P. Oxy 2245», *Bolletino del Comitato per la preparazione dell'Edizione nazionale dei Classici greci e latini* 27, 79-103.
GARVIE, A. F. (1969), *Aeschylus' Supplices. Play and trilogy*, Cambridge.
GARZYA, A. (1977), «Sul problema delle *Etne(e)* di Eschilo», *Siculorum Gymnasium* 30, 401-412 (= GARZYA [1997a: 211-221]).
—, (1987), «Eschilo e il tragico: il caso della *Niobe», Revue des Études Grecques* 100, 187 (= GARZYA [1997a: 151-173]).
—, (1997a), *La parola e la scena*, Nápoles.
—, (1997b), «Appunti per il modello greco dei *Mirmidoni* di Accio», en GARZYA (1997a: 191-195).
—, (1997c), «Sui frammenti dei Mirmidoni di Eschilo», en GARZYA (1997a: 175-190).
—, (1997d), «Sui frammenti dei *Frigî* di Eschilo», en GARZYA (1997a: 197-210).
GERHARD, G. A. (1985), «Nota a PSI XI 1209 a, 13-14 (Aesch. Diktyulkoi - H. J. Mette, fr. 464», *Aegyptus* 65, 15-17.
GHIRON-BISTAGNE, P. (1976), *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, París.
GIGANTE, M. (1956), «Eschilo in un papiro di Heidelberg?», *Parola del Passato* 11, 449-456.
GIL, L. (1959), *Nombres de insectos en Griego antiguo,* Madrid.
—, (1984), «Sobre una vieja *cruz* homérica: *nuktòs amolgôi»,* en *Apophoreta Philologica Emmanuelis Fernández Galiano* (= *EClás.* 87), 119-133.
—, (1996), *Aristófanes,* Madrid.
GOINS, S. (1997), «The date of Aeschylus' Perseus tetralogy», *Rheinisches*

Museum 140, 193-210.
GÖRSCHEN, F. C. (1950), «De fabula Myrmidonum Aeschylea (Pap. Ox. 2163 ed. Lobel)», *Dioniso* 13, 179-183.
—, (1955), «Zum sog. Dike-Fragment des Aeschylus (POxy XX, 2256, fr. 9a, b und 12)», *Dioniso* 18, 139-161.
GÖRSCHEN, F.C. (1960), «Nachlese in *P. Oxy.* (1952) Nr. 2245 bis 2257 (Aeschylus)», *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete* 17, 23-60.
GOSTOLI, A. (1978), «Some aspects of the Theban myth in the Lille Stesichorus», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 19, 23-27.
GOULD, J. (1973), «Hiketeia», *Journal of Hellenic Studies* 93, 74-103.
GRASSI, E. (1956), «Papyrologica», *Parola del Passato* 11, 204-209; 12 (1957) 374.
GRECO, E. (2001), «Eschilo (Fr. 284 Radt) in Strabone, l'Acaia e l'Occidente», *Quad. di Storia* 27, 189-197.
GRIFFITH, M. (1977), *The authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge.
—, (1983), *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge.
—, (2002), «Slaves of Dionysos: Satyrs, audience, and the ends of the *Oresteia», Cl. Antiquity* 21, 192-258.
GRONEWALD, M. (1975), «Zu Aischylos Theoroi e Isthmiastai (Fr. 17 Mette; Fr. 276 Lloyd-Jones)», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 19, 99-100.
GROSSARDT, P. (2003), «The title of Aeschylus' "Ostologoi"», *Harvard Studies in Cl. Philol.* 101, 155-158.
GUGGISBERG, P. (1947), *Das Satyrspiel*, Zurich.
GUTHRIE, W. K. C. (1970), *Orfeo y la religión griega,* Buenos Aires (trad. de la 2.ª ed. inglesa, 1952).
GUZMÁN, H. (2004), «Acercamiento literario a las *Bodas de Helena* de Sófocles», en A. PÉREZ JIMÉNEZ *et alii* (eds.), *Sófocles el hombre. Sófocles el poeta,* Málaga, pp. 301-310.
GUZMÁN HERMIDA, J. M. (2005), *Filoctetes en el Teatro griego y en el moderno,* tesis doctoral (inédita), Universidad Complutense de Madrid.
HAHNEMANN, C. (1999), «Mount Oita revisited: Sophokles' *Trachiniai* in light of the evidence of Aischylos' *Herakleidai», Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 126, 67-83.
HALL, E. (1988), «When did the Trojans turn into Phrygians? Alcaeus 42.15», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 73, 15-18.
HALLERAN, M. R. (1989), «The speaker(s) of Aeschylus, *Diktyoulkoi* fr. 47a Radt

(= P. Oxy 2161) 821-32», *Zeitsch. für Papyr. und Epigr.* 79, 267-269.
HAMMOND, N. G. L., W. G. MOON (1978), «Illustrations of early Tragedy at Athens», *Am. Journ. of Arch.* 82, 371-383.
HANI, J. (1978), «Les Danaïdes psychanalysées», en J. HANI (ed.), *Problèmes du mythe et de son interprétation*, París, pp. 89-104.
HARRISON, E. B. (1972), «The South frieze of the Nike temple and the Marathon painting in the Painted Stoa», *Am. Journ. of Arch.* 76, 353-378 e ilustraciones 73-78.
HARRISSON, A. R. W. (1968), *The law of Athens,* Oxford, 2 vols.
HARTUNG, J. A. (1855), *Aischylos' Fragmente.* Griechisch mit metrischer Übersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen, Leipzig.
HARVEY, D. (2005), «Tragic thraumatology. The study of the Fragments of Greek Tragedy in the Nineteenth and Twentieth centuries», en MCHARDY *et alii,* pp. 21-48.
HELLSTRÖM, P. (1990), «Achilles in retirement», *Bulletin of the Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities* 25, 19-31.
HENRICHS, A. (1969), «Die Menaden von Milet», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 4, 223-241.
—, (1991), «Namenlosigkeit und Euphemismus: Zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama», en HOFMANN (1991), pp. 161-201.
HENRY, W. B. (2001), «Aeschylus, *Isthmiastae* 77-89 Snell», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 134, 12.
HENRY, W. B., R. NÜNLIST (2000), «Aeschylus, *Dictyulci* (Fr. 47a Radt) and *Isthmiastae* (Fr. 78 a-d)», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 129, 13-16.
HERINGTON, C. J. (1961), «Aeschylus, Prometheus unbound, fr. 193 (Titanum suboles…)», *Trans. and Proc. of the Am. Philol. Assoc.* 92, 239-250.
—, (1963), «A study in the *Prometheia», Phoenix* 17, 180-97 y 236-243.
—, (1966), «De versu, ut videtur, tragico apud Philostratum latente», *Rheinisches Museum* 109, 186.
—, (1967), «Aeschylus in Sicily», *Journal of Hellenic Studies* 87, 74-85.
—, (1972), *The older scholia on the Prometheus Bound,* Leiden.
HERMANN, G. (1831), «De Aeschyli Lycurgia Dissertatio» (= *Opuscula* V, Leipzig, pp. 3-30).
HOFFMANN, H. (1951), *Chronologie der attischen Tragödie,* Diss. Hamburgo.
HOFMANN, H.-A. HARDER (eds.) (1991), *Fragmenta dramatica,* Gotinga.
HOLT, Ph. (1992), «Heracles' apotheosis in lost Greek Literature and Art», *L'Antiquité classique* 61, 38-59.

HOLWERDA, D. (1991), «Zur Interpretation und Emendation zweier Aischylos-Fragmente», en HOFMANN (1991), pp. 1-7.

HOWE, Th. Ph. (1953), «Illustrations to Aeschylos' tetralogy on the Perseus theme», *Am. Journ. of Arch.* 57, 269-275.

HUDDILSTON, J. H. (1898), *Greek Tragedy in the light of Vase Painting,* Londres.

HUNGER, H. (1967), «Palimpsest-Fragmente aus Herodians *Katholiké prosôidía*, Buch 5-7», *Jahrb. der Österreich. Byzantinistik* 16, 1-33.

HUTCHINSON, G. O. (1985), *Aeschylus. Septem contra Thebas,* ed. con intr. y com., Oxford.

HUXLEY, G. L. (1968), *Greek epic poetry,* Londres.

IRELAND, S. (1974), «The problem of motivation in the Supplices of Aeschylus», *Rheinisches Museum* 117, 14-29.

JACKSON, J. (1925-6), «The text of the epistles of Themistocles», *Classical Quarterly* 19, 167-176; 20, 27-35.

JÄKEL, S. (1973), «The 14th Heroid letter of Ovid and the Danaid trilogy of Aeschylus», *Mnemosyne* 26, 239-248.

JARCHO, V. N. (1972), «Zum Aischyleischen Fr. 3 Mette», *Philologus* 116, 139-145.

JOHANSEN, H.F.-E. W. WHITTLE (1980), *Aeschylus. The Suppliants,* Copenhague, 3 vols.

JOUAN, F. (1964), «Le *Tennès* d'Eschyle et la légende de Philoctète», *Les Études Classiques* 32, 3-9.

—, (1992), «Dionysos chez Eschyle», *Kernos* 5, 71-86.

—, (1998), «La tétralogie des Danaides d'Eschyle. Violence et amour», en J. LECANT-J. JOUANNA (eds.), *Le théâtre grec antique. La tragédie,* París.

—, (2002), «Mensonges d'Ulysse, mensonges d'Homère: une source tragique du *Discours Troyen* de Dion Chrysostome», *Revue des Études Grecques* 115, 409-416.

JOUAN, F., H. VAN LOOY (1998-2003), *Euripide. Tragédies.* Tomo VIII: *Fragments,* París (4 vols).

KAIBEL, G. (1895), «Kratinos *Odussês* und Euripides *Kúklops.* Beilage: Aischylos *Dionúsou tróphoi», Hermes* 30, 71-90.

KAKRIDIS, Ph. J. (1962), «Der *paîs márgos* im Dike-Fragment des Aischylos [Pap. Ox. 2256, Fr 9a]», *Eranos* 60, 111-121.

KAMERBEEK, J. C. (1955), «Adnotationes ad Aeschyli Isthmiastas (Ox. P. 2162)», *Mnemosyne* 8, 1-13.

KANNICHT, R. (1957), «Zu Aesch. Fr. 23 und Trag. Adesp. Fr. 144 Nauck^2»,

Hermes 85, 285-286.

KAROUZOU, S. (1972), «Choeur de tragédie sur un lécythe à figures noires». *Revue archéologique,* 195-204.

KASSEL, R. (2005), «Fragments and their collectors», en MCHARDY *et alii…,* pp. 7-20.

KATSOURIS, A. (1982), «Aeschylus' "Odysean" tetralogy», *Dioniso* 53, 47-60.

KAZIK-ZAWADZKA, I. (1962), *Les* hapax eiremena *et les mots rares dans les fragments papyrologiques des trois grands tragiques grecques,* Varsovia.

KEEN, A. G. (2005), «Lycians in the *Cares* of Aeschylus», en MCHARDY *et alii,* pp. 63-82.

KENNER, H. (1941), «Zur Achilleis des Aischylos», *Wiener Jahrheshefte* 33, 1-24.

KERÉNYI, K. (1961), «Aischylos und das Werk eines Vasenmalers in Ancona», *Mitteil. des deutsch. Arch. Inst. Römische Abteilung* 68, 164-166.

KEULS, E. (1974), *The water carriers in Hades,* Amsterdam.

—, (1978), «Aeschylus' *Niobe* and Apulian funerary symbolism», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 30, 41-67.

—, (1980), «Niobe's and Tantalus' associates», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 38, 43-45.

KNOX, B.M. W. (1970), «Aeschylus and the third actor», *Am. Journ. of Philol.* 93, 104-124.

KOCK, E. L. DE (1961), «The sophoclean Oidipus and its antecedents», *Acta Classica* 4, 7-28.

—, (1962), «The Peisandros Scholium. Its sources, unity and relationship to Euripides' *Chrysippos», Acta Classica* 5, 15-37.

KOLLER, H. (1954), *Die Mimesis in der Antike,* Berna.

KOSSATZ-DEISSMANN, A. (1978), *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen,* Maguncia.

KOSSYPHOPULU, S.G. (1955), «El argumento del *Filoctetes* de Esquilo», *Helleniká* 14, 449-451 (en griego).

KOSTER, W. J. W. (1961), «Scholion Plautinum plene editum», *Mnemosyne* 14, 23-37.

KOURETAS, K. (1957), «Application de la psychanalyse à la mythologie: la névrose sexuelle des Danaides d'après les 'Suppliantes' d'Eschyle», *Revue française de Psychanalyse* 21, 597-602.

KRAUS, W. (1984), «Aischylos' Danaidentetralogie», en W. KRAUS, *Aus allem Eines. Studien zur antiken Geistesgeschichte,* Heidelberg.

KRUMEICH, R. (2000), «Die Weihgeschenke der Satyrn in Aischylos' *Theoroi* oder *Isthmiastai», Philologus* 144, 176-192.

KUDLIEN, F. (1970), «Zu Arats *OSTOLOGÍA* und Aischylos' *OSTOLÓGOI», Rheinisches Museum* 113, 297-304.

LA ROSA, V. (1974), «Le Etnee di Eschilo e l'identificazione di Xouthia», *Archivio Storico per la Sicilia Orientale* 70, 151-164.

LAI, A. (1997), «L'ispirazione dionisiaca della poesia eschilea», *Aevum (ant)* 10, 101-107.

—, (1998), «Un aneddoto narrato da Imerio: Solone e la *tragiké historía* nei drammi di Eschilo», *AION (filol)* 20, 179-188.

LAMBIN, G. (1986), «Trois refrains nuptiaux et le fragment 124 Mette d'Eschyle», *L'Antiquité classique* 56, 66-85.

LATTE, K. (1933), «Ein neues Fragment aus der *Niobe* des Aischylos», *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen,* 22-29.

—, (1948), «De nonnullis Papyris Oxirhynchiis: II De tragoedia quadam Aeschylea», *Philologus* 97, 47-56.

LATTIMORE, R. (1964), *Story Patterns in Greek Tragedy,* Londres.

LAWLER, L. (1939), «The dance of the owl and its significance in the history of Greek religion and the drama», *Trans. and Proc. of the Am. Philol. Ass.* 70, 482-502.

LEHMANN, Ph. W. (1953), *Roman wall paintings from Boscoreale,* Nueva York.

LEJEUNE, M. (1972), *Phonétique historique du Mycénien et du Grec ancien,* París.

LESKY, A. (1934), «Die *Niobe* des Aischylos», *Wiener Studien* 52, 1-18.

LEVI, L. (1908), «Intorno al drama satirico», *Rivista storica dell'Antichità* 12, 230-242.

LEVI, L. (1909), «Il "Licurgo" di Eschilo», *Atene e Roma* 12, 241-247.

LIBERMAN, G. (1996), «Le *Prométhée délivré* attribué a Eschyle, un passage de Valérius Flaccus et un vase d'Apulie», *Revue des Études Anciennes* 98, 273-280.

LIBRAN MORENO, M. (2001), «Zeus *Tragodoumenos*: apariciones de Zeus como personaje en la tragedia», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 11, 101-125.

—, (2004a), *«TrGF* 2 *Adesp.* Fr. 370 K-Sn: Aeschylus' *Psychagogoi?», Exemplaria Classica* 8, 7-29.

—, (2004b), «El proceso por impiedad de Esquilo», *Habis* 35, 39-56.

—, (2006), «Philostr. *Her.* 20.2: una posible alusión a *El juicio de las armas* de

Esquilo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 16, 195-209.
LIMC (1981-1997), *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae,* Zurich-Munich. 8 vols. dobles.
LLOYD, A. B. (1976), *Herodotus. Book II. Commentary 1-98,* Leiden.
LLOYD, M. (ed.) (2007), *Aeschylus,* Oxford Readings in Classical Studies, Oxford, 2007.
LLOYD-JONES, H. (1956), «Zeus in Aeschylus», *Journal of Hellenic Studies* 76, 55-67.
—, (1957), *Appendix* en H. W. Smyth, *Aeschylus,* vol. II: *Fragments,* Londres, 523-603.
—, (1969), «Il Prometeo incatenato di Eschilo», *Dioniso* 43, 211-218.
—, (1971), *The Justice of Zeus,* Berkeley - Los Ángeles.
—, (1978), «Ten notes on Aeschylus' *Agamemnon*», en R. D. DAWE (ed.), *Dionysiaca: Nine studies in Greek poetry by former pupils to Sir Denys Page…,* Cambridge, 45-61.
—, (1981), «Notes on PKöln III 125 (Aeschylus, Psychagogoi?)», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 42, 21-22.
LLOYD-JONES, H. (1987), Reseña a la edición de los *Fragmentos* de Esquilo de Radt, *Classical Review* 37, 142-145.
—, (2002), «Curses and divine anger in early Greek Epic: the Pisander scholion», *Classical Quarterly* 52, 1-14.
LOBEL, E. (1941), *The Oxyrhynchus Papyri,* Londres, vol. XVIII, pp. 4-30.
—, (1952), *The Oxyrhynchus Papyri,* Londres, vol. XX, pp. 1-69.
LOSFELD, G. (1991), *Essai sur le costume grec,* París.
LUCAS, J. M.ª (1983), *Sófocles. Fragmentos,* Madrid.
—, (1989), «Mito y tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes», *Epos* 5, 38-41.
—, (1991), «Mito y tragedia. II: las Danaides o la armonía entre los sexos», *Epos* 7, 47-66.
—, (1993), «Le mythe de Danaé et de Persée chez Sophocle», en A. MACHIN - L. PERNÉE, *Sophocle. Le texte, les personnages,* Aix-en-Provence, pp. 35-48.
—, (1999), «Léxico y reconstrucción dramática: el mito de Edipo en Esquilo», en *Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano,* Madrid, pp. 645-658.
LUPPE, W. (1985), «Einige Bemerkungen zum Text Philodems über Götterverwundungen», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 61, 19-21.

—, (1986), «Zeus und Thetis in Philodem 1602 V», *Museum Helveticum* 43, 59-67.

—, (1995), «Gorgonen in der Unterwelt? Philodem *Perì eusebeías* N 242 I», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 109, 31-34.

—, (1998), «Das Aischyleische *Nereiden*-Fragment 151 Radt», *Rheinisches Museum* 141, 407-409.

LUZZATTO, M. T. (1980), «Sul Filottete di Eschilo», *Studi classici e orientali* 30, 97-122.

MAASS, E. (1913), «Aeschylus und Aristophanes», *Neue Jahrb. für das klass. Altertum* 16, 627-636.

MACKINNON, J. K. (1978), «The reason for the Danaids' flight», *Classical Quarterly* 28, 74-82.

MAINGON, A. D. (1989), «Form and content in the Lille Stesichorus», *Quaderni Urbinati di Cult. Class.* 60, 31-56.

MANTON, G. R. (1961), «The second stasimon of the *Seven against Thebes*», *Bull. of the Inst. of Class. Studies* 8, 77-84.

MARCACCINI, C. (1995), «Considerazioni sulla morte di Orfeo in Tracia», *Prometheus* 21, 241-252.

MARCH, J. (1987), *The creative poet: Studies on the treatment of myth in Greek poetry*, Londres.

—, (1989), «Euripides' *Bakchai:* a reconsideration in the light of vase-paintings», *Bull. of the Inst. of Class. Studies* 36, 33-65.

—, (1991-1993), «Sophocles' *Ajax:* the death and burial of the hero», *Bull. of the Inst. of Class. Studies* 38, 1-36.

MARTIN, S. R. (1975), *The Greek tragedians and the Aethiopis,* Cincinnati.

MARTINELLI, M.Ch. (1995), *Gli strumenti del poeta. Elementi di Metrica greca.* Bolonia.

MARX, F. (1932), «De Antigonae exordio Sophocleae», *Rheinisches Museum* 81, 88-89.

MASSEI, L. (1969), «Problemi figurativi di episodi epici», *Studi classici e orientali* 18, 148-165.

MASTRONARDE, D. J. (1994), *Euripides. Phoenissae,* Cambridge.

MCHARDY, F. - J. ROBSON - D. HARVEY (eds.) (2005), *Lost dramas of Classical Athens. Greek tragic Fragments*, Exeter.

MÉAUTIS, G. (1936), *Eschyle et la trilogie,* París.

MEKLER, S. (1908), «Ein neues Aeschylusfragment», *Berliner Philol. Wochenschrift* 28, 1390.

MELERO, A. (1985), «Origen, forma y función del drama satírico griego», en J. L. MELENA (ed.), *Symbolae Ludovico Mi-txelena,* Vitoria, vol. I, pp. 167-178.

—, (1988), *«Ouk áneu Thēséōs.* A propósito de los *Teoros* de
Esquilo», en C. CODOÑER - M.ª P. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ-J. A, FERNÁNDEZ DELGADO, *Stephanion.* Homenaje a María C. Giner, Salamanca, pp. 121-128.

MELERO, A. (1995), «Notas a los *Teoros* de Esquilo», en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *De Homero a Libanio,* Madrid, 1995, pp. 57-71.

MERKELBACH, R. (1969), «Zwei Vermutungen zu Tragikerfragmenten», *Rheinisches Museum* 112, 109-113.

METTE, H. J. (1955), «Literaturbericht über Aischylos für die Jahre 1950 bis 1954», *Gymnasium* 62, 393-407.

—, (1959), *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos,* Berlín.

—, (1963), *Der verlorene Aischylos,* Berlín.

—, (1968), «Nachtrag zu H. J. Mette. Die Fragmente der Tragödien des Aischylos», *Lustrum* 13, 513-534.

—, (1975), «Aischylos (Bruchstücke) 1971-1977», *Lustrum* 18, 338-344.

MEULDER, M. (1998), «Les dieux sicules Paliques portent un nom indo-européen», *Latomus* 57, 33-37.

MICHAELIDES, S. (1978), *The music of Ancient Greece. An encyclopaedia,* Londres.

MILLER, H. W. (1946), «Some tragic influences in the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes», *Trans. and Proc. of the Am. Philol. Ass.* 77, 171-182.

MILNE, M. J. (1944), «A Greek footbath in the Metropolitan Museum of Art», *Am. Journ. of Arch.* 48, 26-63.

MORANI, M. (1979), «Due frammenti di Eschilo e la traduzione armena del *De Prouidentia* di Filone Giudeo», *Rend. dell' Ist. Lombardo* 113, 489-495.

MORANI, G.-M. MORANI (1987), *Tragedie e frammenti di Eschilo,* Turín, 620-751.

MOREAU, A. (1985), *Eschyle: la violence et le chaos,* París.

—, (1992-1993), «La tetralogie des *Perses* a-t-elle une unité?», *Cahiers du GITA* 7, 119-144.

MOREAU, A. (1994-1995), «Les Danaïdes de Mélanippidès: la femme virile», en *Femmes fatales, Cahiers du GITA* 8, 119-152.

—, (1995), «La *Niobé* d'Eschyle: quelques jalons», *Revue des Études Grecques* 108, 288-307.

—, (1996), «Eschyle et les tranches des repas d'Homère: la trilogie d'Achille», *Cahiers du GITA* 9, 3-29.

MORET, J.-M. (1984), *Oedipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologie iconographique,* Roma.

MÜLLER, C. W. (2000), *Euripides. Philoktet: Testimonien und Fragmente.* Berlín.

MUREDDU, P. (1992), «Senofonte di Lampsaco e gli "Edoni" di Eschilo», *Eikasmos* 3, 105-108.

—, (1994), «Le 'lunghe gambe' di Dioniso (Aesch, fr. 62 R.)», *Eikasmos* 5, 81-88.

—, (2000), «Note dionisiache. Osservazioni sulle *Bacanti* di Euripide e sugli *Edoni* di Eschilo», *Lexis* 18, 121-125.

Musso, O. (1967), «Esiodo e Stesicoro nel Fr. 109 M (= 74 N^2) degli 'Heraclidi'di Eschilo (Un nuovo frammento della 'Gerioneida')», *Aevum* 41, 507-508.

NAOUMIDES, M. (1968), «New fragments of ancient Greek poetry», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9, 267-290.

NAUCK, A. (1889), *Tragicorum Graecorum Fragmenta,* Leipzig, 2.ª ed., pp. 1-128.

NESTLE, W. (1930), *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie,* Stuttgart.

NILSSON, M. P. (1955), *Geschichte der griechischen Religion,* Munich, 2.ª ed., 2 vols.

O'SULLIVAN, P. (2000), «Satyr and image in Aeschylus' *Theoroi», Classical Quarterly* 50, 353-366.

OAKLEY, J. H. (1982), «Danae and Perseus on Seriphos», *Am. Journ. of Arch.* 86, 111-115.

—, (1988), «Perseus, the Graiai, and Aeschylus' *Phorkides», Am. Journ. of Arch.* 92, 383-391.

OSWIECIMSKI, S. (1964), «Quo tempore Aeschyli Lycurgia primum acta sit», *Eos* 54, 33-43.

PACE, N. (2000), «Analisi preliminare e ricerca di possibili citazioni poetiche nel Lexicon Ambrosianum», en *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica,* Pisa - Roma, pp. 309-325.

—, (2001), «Un frammento di Eschilo (Fr. 297 Radt) restituito nella sua forma originale dal "Lexicon Ambrosianum", *Acme* 54, 185-188.

PAGANELLI, L. (1989), «Il drama satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena», *Dioniso* 59, 213-282.

PAGE, D. L. (1941), *Select Papyri,* vol. III, Londres.

—, (1975), *Epigrammata Graeca,* Oxford.
PALUMBO, B.M. (1966), «Eschilo, Fr. 23 N[2]», *Riv. di Filol. e d'Istr. Class.* 94, 407-413.
PALUTAN, M.G. (1996), «La parodia del cottabo nei *Súndeipnoi* di Sofocle e negli *Ostológoi* di Eschilo», *Studi Ital. di Filol. Class.* 14, 10-27.
PANYAGUA, E. R. (1972-1973), «Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo (I) (II) y (III)», *Helmantica* 23 (1972) 83-137; 23 (1972) 393-416; 24 (1973) 433-496.
PAPASPYRIDI KAROUZOU, S. (1936), «Heracles satírico», *Bulletin de Corresp. Hellénique* 60, 152-157 (en griego).
PARKE, H. W. (1977), *Festivals of the Athenians,* Londres.
PATTONI, M.P. (1987), *L'autenticità del* Prometeo Incatenato *di Eschilo,* Pisa.
—, (2000), «La fastosa entrata del guerriero como modulo teatrale eschileo: el caso di Cicno, Memnone e Reso», *Papyrologica Lupiensia* 9, 311-331.
PAUW, J. C. (1745), *Aeschyli Tragoediae,* Leipzig.
PFEIFFER, R. (1934), «Die Niobe des Aischylos», *Philologus* 89, 1-18.
—, (1938), «Die Netzfischer des Aischylos und der Inachos des Sophokles», *Sitzungsber. der Bayer. Akad. der Wissenschaften* 2, 3-22.
PFEIFFER, R. (1981), *Historia de la Filología Clásica,* Madrid, vol. I (ed. original inglesa 1968).
PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1946), *The Theatre of Dionysus in Athens,* Oxford.
—, (1968), *The dramatic festivals of Athens,* Oxford, 2.ª ed.
POCIÑA, A. (1984), *El tragediógrafo latino Lucio Acio,* Granada.
PODLECKI, A. J. (1973), «The spectacle of Prometheus», *Classical Folia* 27, 267-287.
—, (1975), «Reconstructing an Aeschylean trilogy», *Bull. of the Inst. of Class. Studies* 22, 1-19.
POHLENZ, M. (1961), *La tragedia greca,* Brescia (ed. orig. alemana, 2.ª ed., 1954).
POLI-PALLADINI, L. (2001), «Some reflections on Aeschylus' *Aetnae(ae)*», *Rheinisches Museum* 144, 287-325.
POZZOLI, O. (2004), *Eschilo, Sofocle, Euripide. Drammi satireschi,* Milán.
PRELLER, L. (1894), *Griechische Mythologie*, Berlín.
PUGLIA, E. (1980), «Nuove letture nei PHerc. 1012 e 1786 [Demetrii Laconis opera incerta]», *Cronache ercolanesi* 10, 25-53.
PUNZI, Q. (1910), «Osservazioni sull' episodio nemeo nel ciclo tebano», *Studi Ital. di Filol. Class.* 18, 171-188.

RADT, S. (1979), «Aischylos, Niobe Fr. 162 N^2 (278 M)», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 33, 33-34.
—, (1980), «Noch einmal Aiscylos, Niobe Fr. 162 N^2 (278 M)», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 38, 47-58.
—, (1981), *«Vita Aeschyli* n. 6: *héōs trítou mérous / héōs trítēs hēméras», Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 42, 1-7.
—, (1985), *Tragicorum Graecorum Fragmenta,* vol. 3: *Aeschylus,* Gotinga.
—, (1986), «Der unbekanntere Aischylos», *Prometheus* 12, 1-13.
RADT, S. (1999), «Addenda et corrigenda in vol. 3», en S. RADT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta,* vol. 4: *Sophocles,* Gotinga, 2.ª ed., pp. 781-791.
RAU, P. (1967), *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes,* Munich.
REECE, St. (2001), «The Abioi and the Gabioi: an Aeschylean solution to a Homeric problem», *Am. Journ. of Philol.* 122, 465-470.
REINHARDT, K. (1934), «Zur *Niobe* des Aischylos», *Hermes* 69, 233-261.
—, (1957), «Vorschläge zum neuen Aischylos», *Hermes* 85, 1-17 y 123-126.
REITER, G. (1962), *Die griechischen Bezeichnungen der Farben weiss, grau und braun. Eine Bedeutungsuntersuchung,* Innsbruck.
RENNER, T. (1978), «A papyrus dictionary of metamorphoses», *Harvard Studies in Class. Philol.* 82, 278-293.
—, (1981), *Literary papyri from the University of Michigan collection,* Diss. Michigan.
RHYS ROBERTS, W. (1925), *«Lógios* and *logiótes», Classical Review* 39, 176.
RIBBECK, O. (1875), *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik,* Leipzig (reimpr. Hildesheim, 1968).
RICHTER, G. M. A. (1935), «Jason and the Golden Fleece», *Am. Journ. of Arch.* 39, 182-184.
RINCÓN SÁNCHEZ, F. M. DEL (2008), *Trágicos menores del siglo V a. C. (de Tespis a Neofrón).* Estudio filológico y literario, Madrid.
ROBERT, C. (1909), «Die Jasonsage in der Hypsipyle des Euripides», *Hermes* 44, 376-402.
—, (1915), *Oidipous,* Berlín, 2 vols.
ROBERT, C. (1920-1926), *Die griechische Heldensage* (= PRELLER, L., *Griechische Mythologie,* II, 4.ª ed.), Berlín.
ROBERTSON, D. S. (1951), «Prometheus and Chiron», *Journal of Hellenic Studies* 71, 150-155.
—, (1953), «Dike and Ares», *Classical Review* 3, 79-80.

ROMER, F. E. (2000), «’Οχεῖα, muless and animal husbandry in a *Prometheus* play: amending *LSJ* and unemending Aeschylus fr. 189a R», *Tran. and Proc. of the Am. Philol. Assoc.* 130, 67-87.

ROSCHER, W. H. (ed.) (1884-1937), *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie,* Leipzig.

RÖSLER, W. (1992) «Danaos à propos des dangers de l’amour (Eschyle, *Suppliantes,* 991-1013)», *Pallas* 38, 173-178.

—, (1993), «Der Schluss der ‘Hiketiden’ und die Danaiden-Trilogie des Aischylos», *Rheinisches Museum* 136, 1-21 (= LLOYD [2007], pp. 174-198).

RUIPÉREZ, M. S. (2006), *El mito de Edipo,* Madrid.

RUIZ DE ELVIRA, A. (1972), «Nuevas puntualizaciones sobre Prometeo», en *Homenaje a A. Tovar,* Madrid, 437-448.

—, (1975), *Mitología clásica,* Madrid.

RUSTEN, J. S. (1982), «The Aeschylean Avernus. Notes on PKöln 3.125», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 45, 33-38.

—, (1985), «Maron in school (on P. Köln 3.125)», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 60, 21-22.

SAÏD, S. (1985), *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchainé,* París.

SANSONE, D. (1992), *Greek athletics and the genesis of sport,* Berkeley.

SANTIAGO ÁLVAREZ, R.-A. (1981), «La fusiÓn de dos mitos tebanos», *Faventia* 3, 19-30.

—, (1985), «Algunas observaciones sobre el mito de Edipo antes de los trágicos», *Habis* 16. 43-65.

SATYRSPIEL (1999), R. KRUMEICH-N. PECHSTEIN-B. SEIDENSTICKER (eds.). *Das griechische Satyrspiel,* Stuttgart.

SCHADEWALDT, W. (1933-1934), «Die *Niobe* des Aischylos»,

Sitzungsber. der Heidelberg Akad. der Wissenschaften, Abh. 3 (= *Hellas und Hesperien,* Zurich-Stuttgart, 1970, vol. I, pp. 141-166).

SCHADEWALDT, W. (1936), «Aischylos’ Achilleis», *Hermes* 71, 25-69 (= *Hellas und Hesperien*, Zurich - Stuttgart, vol. 1, 1970).

SCHMID, W., O. STÄHLIN (1920-1948), *Geschichte der griechischen Literatur,* Munich.

SCHMIDT, H. W. (1971), «Die Struktur des Eingangs», en W. JENS (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie,* Munich, pp. 1-46.

SCODEL, R. S. (1980), *The Trojan Trilogy of Euripides,* Gotinga.

SCULLION, S. (2002), «Tragic dates», *Classical Quarterly* 52, 81-101.

SEAFORD, R. (1976), «On the origins of satyric drama», *Maia* 28, 209-221.

—, (1984), «L'ultima canzone corale delle *Supplici* di Eschilo», *Dioniso* 55, 221-229.
—, (2005a), «Death and wedding in Aeschylus' *Niobe»,* en McHardy *et alii,* pp. 113-127.
—, (2005b), «Mystic light in Aeschylus' *Bassarai*», *Classical Quarterly* 55, 602-606.
Séchan, L. (1926), *Études sur la Tragédie grecque dans ses rapports avec la Céramique,* París.
—, (1960), *El mito de Prometeo,* Buenos Aires (ed. orig. francesa 1951).
Segent, B. (1986), *La homosexualidad en la mitología griega,* Barcelona.
Seidensticker, B. (ed.) (1989), *Satyrspiel,* Wege der Forschung núm. 579, Darmstadt.
Serrano Aybar, C. (1994), «*Arístippos*: A. Fr. 204d12 Radt», en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos,* Madrid, vol. I, pp. 291-297.
Setti, A. (1948/1981), «Eschilo satirico I», *Ann. della Scuola Norm. Superiore di Pisa* 17, 1-36 (= Setti [1981], pp. 15-67, que es por donde cito).
—, (1952/1981), «Eschilo satirico II», *Ann. della Scuola Norm. Superiore di Pisa* 21, 205-244 (= Setti [1981], pp. 69-123, que es por donde cito).
Setti, A. (1981), *Eschilo satirico ed altri saggi,* Roma.
Sicherl, M. (1986) «Die Tragik der Danaiden», *Museum Helveticum* 43, 81-110.
Sideras, A. (1971), *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aeschyleischen Sprache,* Gotinga.
Sieber, M. (1994), «Aeschylus' *Theoroi* and realism in Greek art», *Trans. and Proc. of the Am. Philol. Assoc.* 124, 85-119.
Siegmann, E. (1948), «Die neuen Aischylos-Bruchstücke», *Philologus* 97, 59-124.
—, (1956), *Literarische griechische Texte der Heidelberger Papyrussammlung* (Veröffentlichungen aus der Heidelberger Papyrus-Sammlung, N. F. 2), Heidelberg.
Simon, E. (1967), «Boreas und Oreithya auf dem silbernen Rhyton in Triest», *Antike und Abenland* 10, 101-126.
—, (1981), *Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos,* Heidelberg.
—, (1982a), «Satyr-plays on Vases in the time of Aeschylus», en D. Kurtz, B. Sparkes (eds.), *The eye of Greece. Studies in the art of Athens,* Cambridge, pp. 123-148 (= Seidensticker [1989], pp. 362-403 y 422ss.).
—, (1982b), *The Ancient theatre,* Londres-Nueva York.
—, (1994), «Sisyphos auf einem Glockenkrater des Meleagermalers», *Arch.*

Anzeiger, 23-32.
SLENDERS, W. (1992), «Intentional ambiguity in Aeschylean Satyr plays?», *Mnemosyne* 45, 145-158.
SMITH, C. (1895), «The myth of Ixion», *Classical Review* 9, 278-280.
SMYTH, H. W. (1920), «Unlisted fragments of Aeschylus», *Am. Journ. of Philol.* 41, 101-114.
SMYTH, H. W. (1926), *Aeschylus: Fragments,* Londres, vol. II, pp. 373-521.
SNELL, B. (1953), Reseña a *The Oxyrhynchus Papyri*, Part. 20 (ed. E. LOBEL *et alii* [1952]), Londres, pp. 433-440.
—, (1956), «Aischylos' Isthmiastai», *Hermes* 34, 1-11 (recogido luego, con reelaboraciones, en sus *Obras Completas,* Gotinga, 1966, pp. 164-175; y más tarde en SEIDENSTICKER [1989], pp. 78-92, que es por donde cito).
—, (1971), «Achill bei Aischylos», en B. SNELL, *Szenen aus griechischen Dramen,* Berlín, pp. 1-24 (reelaboración de *Scenes from Greek Drama,* Berkeley, 1964).
—, (1980), «Zu Pap. Colon. III 125 (col. II) Aisch. Psychagogoi?», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 40, 32.
SNODGRASS, A. M. (1974), «An historical Homeric society?», *Journal of Hellenic Studies* 94, 114-125.
SOLMSEN, F. (1944), «The Tablets of Zeus», *Classical Quarterly* 38, 27-30.
SOMMERSTEIN, A. H. (1987), *«Amphimḗtōr», Classical Quarterly* 37, 498-500.
—, (1995), «The beginning and the end of Aeschylus' Danaid trilogy», en B. ZIMMERMANN (ed.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie,* Stuttgart, pp. 111-134.
—, (1996), *Aeschylean Tragedy,* Bari.
—, (2000), «The Prologue of Aeschylus' *Palamedes», Rheinisches Museum* 143, 118-127.
—, (2002), «The titles of Greek dramas», *Seminari romani di cultura greca* 5, 1-16.
SREBRNY, S. (1936), «Kult der thrakischen Göttin Kotyto in Korinth und auf Sizilien», en *Mélanges Cumont,* Bruselas, 423-447.
STALTMAYR, M. (1991), «Aischylos und die Phryger», *Hermes* 119, 367-374.
STARK, R. (1954), «Ein neuer Aischylosprolog», *Hermes* 82, 372-375.
STEFFEN, V. (1947), «Dramaty Satyrowe Aischylosa», *Eos* 42, 148-176.
—, (1952), *Satyrographorum Graecorum Fragmenta,* Poznan, 2.ª ed.
—, (1958), *Studia Aeschylea praecipue ad deperditarum fabularum fragmenta pertinentia,* Breslau.

STEVENS, P. T. (1936), «Allotrías diaì gunaikós», *Classical Review* 50, 162-164.
STOESSL, F. (1937), *Die Trilogie des Aischylos. Formgesetze und Wege der Rekonstruktion,* Baden bei Wien.
—, (1966), «Die Palamedestragödien der drei grossen Tragikern und das Problem der Hypotheseis», *Wiener Studien* 79, 93-101.
STOREY, I. C. (2003), *Eupolis. Poet of Old Comedy,* Oxford.
SUÁREZ DE LA TORRE, E. (1985), «El viaje nocturno del Sol y la Nanno de Mimnermo», *Estudios Clásicos* 89, 5-20.
SUTTON, D. F. (1971), «Aeschylus' Edonians», en *Fons perennis*: Saggi critici di filologia classica raccolti in onore di Vittorio d'Agostino, Turín, pp. 387-411.
—, (1974a), «A handlist of Satyr plays», *Harvard Studies in Class. Philol.* 78, 107-143.
—, (1974b), «Aeschylus' Amymone», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 15, 193-202.
—, (1974c), «Father Silenus: actor or coryphaeus?», *Classical Quarterly* 24, 19-23.
—, (1974d), «The titles of satyr plays», *Riv. di Studi Class.* 22, 176-184.
—, (1975a), «A series of vases illustrating the madness of Lycurgus», *Riv. di Studi Class.* 23, 356-360.
—, (1975b), «Athletics in the Greek satyr play», *Riv. di Studi Class.* 23, 203-209.
—, (1980), *The Greek Satyr Play,* Meisenheim am Glan.
—, (1981), «Aeschylus' *Theoroi or Isthmiastae*: a reconsideration», *Greek, Roman and Byzantine Studies 22,* 335-338.
SUTTON, D. F. (1983a), «A possible subject for Aeschylus' "Dike Play"», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 51, 19-24.
—, (1983b), «Aeschylus and the Mysteries: a suggestion», *Hermes* 111, 249-251.
—, (1984), «Aeschylus' *Proteus*», *Philologus* 128, 127-130.
—, (1987a), *Papyrological Studies in Dionysiac Literature,* Illinois.
—, (1987b), «Ezechieliana», *Rheinisches Museum* 130, 34-39.
SZARMACH, M. (1974a), «Le mythe de Palamède avant la Tragèdie grecque», *Eos* 62, 35-47.
—, (1974b), «Les tragédies d'Eschyle et de Sophocle sur Palamède», *Eos* 62, 193-199.
SZEMERENYI, O. (1964), *Syncope in Greek and Indo-European,* Nápoles.
—, (1974), «The Origins of the Greek Lexicon: *ex Oriente Lux», Journal of*

Hellenic Studies 94, 144-157.

TAMMARO, V. (2003), «Aesch. Fr. 44, lss. R.», *Eikasmós* 14, 33-36.

TAPLIN, O. (1972), «Aeschylean silences and silences in Aeschylus», *Harvard Studies in Class. Philol.* 76, 57-98.

—, (1975), «The title of Prometheus Desmotes», *Journal of Hellenic Studies* 95, 184-186.

—, (1977a), *The Stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek Tragedy,* Oxford.

—, (1977b), «Did Greek Dramatist write stage instructions?», *Proc. of the Cambridge Philol. Society* 23, 121-132.

—, (1993), *Comic Angels and other approaches to Greek Drama through vase-paintings,* Oxford.

THALMANN, W.G. (1978), *Dramatic art in Aeschylus'* Seven against Thebes, Yale Univ. Press.

—, (1982), «The Lille Stesichorus and The 'Seven against Thebes'», *Hermes* 110, 385-391.

THEODORIDIS, Ch. (1975), «Ein neues Fragment des Aischylos», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 19, 180-182.

THEODORIDIS, Ch. (1976), «Zwei neue Wörter für Aischylos und der P. Oxy. 1083, Fr. 1», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 20, 47-53.

THOMPSON, D. W. (1936), *Glossary of Greek birds*, Oxford.

—, (1947), *A glossary of Greek fishes*, Londres.

THOMSON, G. D. (1973), *Aeschylus and Athens. A study in the social origins of drama,* Londres (1.ª ed., 1941).

TIVERIOS, M. (2000), «The Satyr-play "Sphinx" of Aeschylus again», en P. LINANT DE BELLEFONDS *et alii* (eds.), *Agathòs Daímōn. Mythes et cultes.* Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil, Atenas, pp. 477-487.

TOSI, R. (1988), *Studi sulla tradizione indiretta dei Classici greci,* Bolonia.

—, (1991), *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milán.

TRENDALL, A. D. (1972), «The mourning Niobe», *Revue archéologique,* 309-316.

—, (1991), «Farce and tragedy in South Italian vase-painting», en T. RASMUSSEN, N. SPIVEY, *Looking at Greek Vases,* Cambridge.

TRENDALL, A. D.-T. B. L. WEBSTER (1971), *Illustrations of Greek drama,* Londres.

TRINKL, E. (1999), «Fragmente eines attischen Schalenskyphos in Silhouttentechnik aus Ephesos», *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 68, 205-220.

TSANTSANOGLOU, K. (1984), *New fragments of Greek Literature from the Lexicon of Photius,* Atenas.

TURNER, Ch. (2001), «Perverted supplication and other inversions in Aeschylus' Danaid trilogy», *The Classical Journal* 97, 27-50.

TURNER, E. G. - M. T. LENGER (1955), *The Hibeh Papyri* II, Londres.

UNTERSTEINER, M. (1941), *Origine della tragedia,* Milán.

—, (1942), *Gli Eraclidi e il Filottete di Eschilo. Saggi di riconstruzione*, Florencia.

UNTERSTEINER, M. (1950), «La tetralogia eschilea degli *Eolidi», Dioniso* 13, 145-163.

—, (1951), «La tetralogia eschilea degli *Eolidi.* Parte seconda», *Dioniso* 14, 19-45.

USSHER, R.G. (1977), «The other Aeschylus. A study of the fragments of Aeschylean satyr play», *Phoenix* 31, 287-299.

VALSA, M. (1957), *Marcus Pacuvius. Poéte tragique,* París.

VAN ERP TAALMAN KIP, M. (1996), «Truth in Tragedy: when are we entitled to doubt a character's words?», *Am. Journ. of Philol.* 117, 517-536.

VAN GRONINGEN, B. A. (1930), «Ad Aeschyli *Kérukas*», *Mnemosyne* 58, 134.

VAN HERWERDEN, H. (1903), «Novae observationes ad tragicorum Graecorum fragmenta», *Rheinisches Museum* 58, 138-151.

VAN LEEUWEN, J. (1890), «Quaestiones ad historiam scaenicam pertinentes», *Mnemosyne* 18, 68-75.

VAN ROSSUM-STEENBEEK (1998), *Greek Readers' Digests? Studies on a selection of subliterary Papyri,* Leiden.

VOGT, E. (1963), «Pech als Brandsalbe bei Aischylos. Zu fr. 205 Nauck[2] = 457 Mette», *Hermes* 91, 117-120.

VYSOKÝ, Z. K. (1970), «Aesch. Fr. 135 N. (228 Mette) und Zitate Plutarchs», *Listy filologické* 93, 233-238.

WARTELLE, A. (1971), *Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité,* París.

WEBSTER, T. B.L. (1967), *Monuments illustrating Tragedy and Satyr play,* Londres, 2.ª ed.

WEIL, H. (1897), *Études sur le drame antique,* París.

WELCKER, F. G. (1824), *Die Aeschylische Trilogie. Prometheus und die Kabirenmeihe zu Lemnos,* Darmstadt.

—, (1826), *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie,* Fráncfort del Meno.

—, (1839-1841), *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen*

Cyclus geordnet, Bonn.
WERNER, O. (1959), *Aischylos. Tragödien und Fragmente,* Tusculum, Munich.
WERRE-DE HAAS, M. (1961), *Aeschylus' Dictyulci,* Leiden.
WEST, M. L. (1977), «Tragica I», *Bull. of the Inst. of Class. Studies* 24, 89-103.
—, (1979), «The Prometheus Trilogy», *Journal of Hellenic Studies* 99, 130-148 (= LLOYD [2007], pp. 359-395, con un «Postcript 2004» en p. 396).
—, (1983), «Tragica VI», *Bull. of the Inst. of Class. Studies* 30, 63-82.
—, (1985), *The Hesiodic Catalogue of women,* Oxford.
—, (1990a), *Studies in Aeschylus,* Stuttgart.
—, (1990b), «The Lycurgus trilogy», en WEST (1990a: 26-50).
—, (1990c), «The authorship of the Prometheus trilogy», en WEST (1990a: 51-72).
—, (1990d), «A note on *Aigyptioi*», en WEST (1990a: 169-172).
—, (1996), «A fragment of *Prometheus lyomenos*?», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 113, 21.
—, (1999), «Ancestral curses», en J. GRIFFIN (ed.), *Sophocles revisited,* Oxford, pp. 39-44.
—, (2000), «*Iliad* and *Aethiopis* on the stage: Aeschylus and son», *Classical Quarterly* 50, 338-352.
WEST, S. (1982), «Proteus in Stesichorus' Palinode», *Zeitschr. für Papyr. und Epigr.* 47, 6-10.
WILAMOWITZ, U. VON (1914), *Aischylos. Interpretationen,* Berlín.
—, (1959), *Der Glaube der Hellenen,* Darmstadt, 2 vols., 3.ª ed. (1.ª ed., 1926-1932).
WINNINGTON-INGRAM, R.P. (1959), «The *Glaukos Pontios* of Aeschylus», *Bull. of the Inst. of Class. Studies* 6, 58-60.
—, (1961/1983) «The Danaid trilogy of Aeschylus», *Journal of Hellenic Studies* 81, 141-152 (= R. P. WINNINGTON-INGRAM [1983], *Studies in Aeschylus,* Cambridge, 55-72, que es por donde cito).
WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1969), «Pindar's ninth Pythian ode», *Bull. of the Inst. of Class. Studies* 16, 9-15.
—, (1983), *Studies in Aeschylus*, Cambridge.
WOODFORD, S. (1994), «Palamedes seeks revenge», *Journal of Hellenic Studies* 114, 164-169.
YZIQUEL, Ph. (2001), «Le drame satyrique eschyléen», *Cahiers du GITA* 14, 1-22.
—, (2005), «Les fragments d'Eschyle: une lecture poétique», *Pallas* 67, 405-410.

ZEITLIN, F. (1992), «The politics of Eros in the Danaid trilogy of Aeschylus», en R. HEXTER, D. SELDEN (eds.), *Innovations of Antiquity,* Nueva York, 203-252.

ZIELINSKI, Th. (1921-1922), «De Hercule tragico deque Heraclidarum tetralogia Aeschylea», *Eos* 25, 59-68.

—, (1925), *Tragodumenon libri tres,* Cracovia.

ZIMMERMANN, Ch. (1993), *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst,* Tubinga.

ZUNTZ, G. (1989), «The singed sow: Aristophanes, Vesp. 36», *Hermes* 117, 120-124.

—, (1993), «Aeschyli Prometheus», *Harvard Studies in Class. Philol.* 95, 107-111.

TESTIMONIOS

A. LA *VIDA* Y EL TESTIMONIO DE LA *SUDA*

1 *Vida de Esquilo*[1]:

1. Esquilo el poeta trágico era ateniense de nacimiento, del demo de Eleusis, hijo de Euforión, hermano de Cinegiro, descendiente de familia de condición notable.

2. Comenzó a escribir tragedias ya de joven, y sobrepasó con mucho a sus antecesores en la poesía del texto, en la puesta en la escena, en la brillantez de la aportación del corego, en el vestuario de los actores y en la solemnidad del coro, como dice también Aristófanes:

Ea, tú que el primero fuiste de los helenos en erigir reverentes palabras cual torres de fortaleza y en embellecer el parloteo trágico…[2]

3. Fue contemporáneo de Píndaro, pues había nacido en la Olimpiada †XL† [3].

4. Se dice que fue valiente y que tomó parte en la batalla de Maratón junto a su hermano Cinegiro y en la batalla naval de Salamina con el más joven de sus hermanos, Aminias, y en la batalla en tierra firme de Platea.

5. Por lo que se refiere a la composición de su poesía, se esfuerza por el estilo en todo momento grandioso, con onomatopeyas y epítetos; y a ello hay que añadir el uso de metáforas y de todo aquello que pueda rodear de majestuosidad a la expresión. Las estructuras de las obras no tienen en él muchas peripecias y enredos, como sucede entre los más jóvenes, pues sólo pretende rodear de gravedad a los personajes, dado su criterio de que lo grandioso es antiguo y heroico, mientras que lo hábilmente ingenioso y sentencioso es ajeno a la tragedia en su opinión, hasta el punto de que es objeto de burla cómica en Aristófanes a causa de extralimitarse en la gravedad de sus personajes. 6. Así, en *Níobe* la protagonista permanece sentada sobre la tumba de sus hijos sin articular palabra alguna y cubierta por un velo[4] hasta un tercio de la obra[5]; y en *El rescate de Héctor* Aquiles de igual forma permanece cubierto sin hablar, a excepción de una corta intervención en diálogo con Hermes al comienzo. 7. Por ello podrían encontrarse en él numerosísimos pasajes que sobresalen por su disposición artística, mientras que las sentencias o las situaciones emotivas o cualquier otra cosa capaz de conducir a las lágrimas son escasas. Y se sirve de los efectos visuales y de los argumentos más para el asombro portentoso que para el engaño.

8. Se retiró al lado de Hierón, según unos acosado por los atenienses y

superado por el entonces joven Sófocles, pero según algunos superado por Simónides en la elegía en honor de los muertos en Maratón, pues la elegía gusta mucho de participar de la sutileza que rodea a lo emotivo, componente éste que, como hemos dicho, es ajeno a Esquilo. 9. Se cuenta que en la representación de *Las Euménides,* al hacer entrar al coro separadamente[6], produjo en el público tan gran espanto que los niños perdieron el conocimiento y los fetos se malograron. Pues bien, llegó a Sicilia en el momento en que Hierón estaba fundando la ciudad de Etna, y representó *Etnas*[7], augurando una venturosa existencia a los participantes en la fundación de la ciudad.

10. Vivió aún dos años más muy estimado por el tirano Hierón y los habitantes de Gela, y murió ya viejo de esta manera: un águila apresó a una tortuga, pero como no podía apoderarse de su presa, la suelta contra unas rocas con la intención de aplastarle el caparazón, pero fue a caer sobre el poeta y lo mata. Un oráculo le había vaticinado: «Un dardo venido del cielo te matará»[8].

11. A su muerte los habitantes de Gela lo enterraron con magnificencia en las tumbas que estaban a cargo del erario público y lo honraron con grandiosidad inscribiendo el siguiente epitafio[9]:

> *A Esquilo hijo de Euforión y ateniense esta tumba cubre, tras morir en Gela fértil en trigo.*
> *De su vigor celebrado hablar podría el bosque de Maratón y el Medo de largos cabellos sabedor de ello.*

Y cuantos vivían de las tragedias se llegaban una y otra vez hasta la tumba, le ofrecían sacrificios y recitaban sus obras.

12. Los atenienses amaron tanto a Esquilo que aprobaron en votación después de su muerte que obtuviera un coro el que quisiera poner en escena las obras de Esquilo.

13. Vivió sesenta y tres años, durante los cuales escribió setenta tragedias y, además, aproximadamente cinco dramas satíricos[10]. Victorias obtuvo en total trece, y no pocas victorias consiguió después de su muerte.

14. Esquilo fue el primero que engrandeció la tragedia con sentimientos muy nobles, embelleció la barraca del escenario y causó asombro en la contemplación de los espectadores por la brillantez, por las pinturas y artilugios mecánicos, por los altares y sepulcros, por las trompetas, los espectros, las Erinis, y respecto a los actores cubriéndolos con mangas anchas y confiriéndoles majestuosidad mediante vestiduras que arrastraban y realzándolos con los

coturnos más grandes. 15. Utilizó a Cleandro como primer actor, y luego le añadió a Minisco de Calcis para el papel de segundo actor; él mismo fue el que introdujo el tercer actor, aunque a juicio de Dicearco de Mesene[11] fue Sófocles.

16. Si se valorara la sencillez de su quehacer dramático en relación con los que vinieron después de él, se le tendría por pobre y despreocupado, pero si se hiciera con los que le precedieron, uno se asombraría ante el artífice de la reflexión y de la invención. Todo aquel que piense que Sófocles llegó a ser un poeta trágico más completo, piensa bien, pero valore que era mucho más difícil en tiempos de Tespis, de Frínico y de Quérilo hacer avanzar la tragedia hasta un punto tal de desarrollo que intervenir después de Esquilo y llegar a la perfección de Sófocles.

17. Está inscrito en su tumba:

He muerto golpeado en el cráneo por lo que ha caído de las garras de un águila[12].

18. Se cuenta que, a instancias de Hierón, volvió a poner en escena *Los persas* en Sicilia y que obtuvo un gran éxito.

2 *Suda* αι 357:

Esquilo de Atenas, poeta trágico, hijo de Euforión y hermano de Aminias, de Euforión y de Cinegiro, que sobresalieron por su valor en Maratón junto con él. Tuvo dos hijos también autores de tragedias, Euforión y Eveón. Compitió él mismo en la †novena† Olimpiada a la edad de veinticinco años. Éste fue el primero en hacer que los actores de tragedia llevaran máscaras terribles pintadas de colores y que utilizaran las botas llamadas *embátai.* Escribió elegías y noventa tragedias. Obtuvo veintiocho victorias, aunque otros dicen que trece. Huido a Sicilia debido a haberse derrumbado el entablado mientras él representaba una obra, y habiéndole caído en la cabeza una tortuga arrojada por un águila que la llevaba, murió a la edad de sesenta y ocho años.

B. FECHAS DE SU NACIMIENTO Y MUERTE[13]

3 *Mármol de Paros, FGrHist* 239 A 59:

Desde que el poeta Esquilo, tras vivir sesenta y nueve años, murió en Gela de Sicilia, han pasado ciento noventa y dos años[14], en el arcontado de Caleas I en Atenas (456-455).

4 Escolio a ARISTÓFANES, *Los acarnienses* 10c:

(ARISTÓFANES, *Los acarnienses* 9-11: DICEÓPOLIS. — … Pero a su vez sufrí otro dolor trágico, cuando estaba yo con la boca abierta «esperando a Esquilo», pero el otro dijo: «Teognis, haz entrar a tu coro»).

Esperando a Esquilo: en lugar de «las tragedias de Esquilo», al igual también que nosotros por tener las obras de Esquilo decimos que tenemos a Esquilo. Pues no vivía por aquella época, ya que había muerto en el arcontado de Calias el sucesor de Mnesíteo treinta años antes[15].

5 *Vida de Sófocles* 2:

Se dice que él (Sófocles) nació en el segundo año de la Olimpiada 71 en el arcontado de Filipo en Atenas (495-494). Era siete años más joven que Esquilo.

C. CONTEMPORÁNEO DE PÍNDARO[16]

6 *Vida de Píndaro en verso,* 21-23 (en *Scholia vetera in Pindari carmina* vol. I, p. 9, 11-13 Drachmann):

Cuando en Maratón y Salamina se presentaron
los persas de terrible valor con Datis de recia voz al frente,
por entonces aún vivía[17]*, cuando Esquilo estaba en Atenas.*

7a EUSTACIO, *Proemio a los Comentarios a Píndaro* 25 (en vol. III, p. 296, 25-27 Drachmann):

… a Píndaro, nacido en el arcontado de Abión por las épocas de Esquilo, con el que incluso convivió, pues tuvo trato con él y en alguna medida hizo uso también de su grandilocuencia.

b *Vida de Píndaro (Vita Thomana,* en vol. I, p. 4, 15-16 Drachmann):

Nació (Píndaro) por las épocas de Esquilo, con el que incluso convivió,…

D. PATRIA[18]

8a Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 886 (= *Test.* 120): (ARISTÓFANES, *Las ranas* 886-887:

ESQUILO. — Deméter, la nutridora de mi espíritu, haz que yo sea merecedor de tus misterios).

En cuanto que Esquilo era del demo de Eleusis.

b[19]

c TZETZES, *Comentarios a Las ranas de Aristófanes* 886 col. I (IV 3, 946a 12 Koster)[20]:

Esquilo era de Eleusis, y allí se veneraba a Deméter.

d. TZETZES, *Comentarios a Las ranas de Aristófanes* 886 col. II (IV 3, 946b 13 Koster)[21]:

Esquilo, siendo como era del demo de Eleusis, se expresa por lo tanto adecuadamente, puesto que Deméter era venerada en Eleusis.

E. ABUNDANCIA DE TRAGEDIÓGRAFOS EN LA FAMILIA DE ESQUILO[22]

9 DIÓGENES LAERCIO, II 43:

Los atenienses de repente cambiaron de opinión…, y condenaron a muerte a Meleto. A Sócrates en cambio lo honraron con una estatua de bronce… Pero no sólo en el caso de Sócrates se comportaron así los atenienses, sino también en muchísimos otros. Así, también a Homero, según cuenta Heraclides[23], le impusieron una multa de cincuenta dracmas por loco, y de Tirteo[24] decían que estaba demente, y Astidamante[25] fue el primero de los de la familia de Esquilo al que honraron con una estatua de bronce[26].

10 ATENEO, 19 E:

Los atenienses entregaron la escena, desde la que entusiasmaban Eurípides y los suyos[27], a Potino el titiritero. Y los atenienses erigieron incluso una estatua de Euriclides[28] en el teatro junto a las de la familia de Esquilo.

F. ELOGIO DE PARTICIPACIÓN EN LA GUERRA

Fa. *Del propio Esquilo*[29]

11 *Mármol de Paros, FGrHist* 239 A 48:

Desde la batalla de Maratón…, en la que vencieron los atenienses, han pasado doscientos veintiséis años[30], en el arcontado de Fenípides II. En esa batalla tomó parte el poeta Esquilo, a la edad de treinta y cinco años (490-489).

12[31]

13[32]

14 Escolio a ESQUILO, *Los persas* 429:

(ESQUILO, *Los persas* 429-430: MENSAJERO. — … La multitud de males, ni aunque diez días estuviera hablando sin parar, podría contártela entera).

Ión en los *Recuerdos de estancias*[33] dice que Esquilo estuvo entre los que lucharon en Salamina.

15 PLUTARCO, *Temístocles* 14.1:

Respecto al número de barcos bárbaros[34] el poeta Esquilo, como si lo supiera por haberlo vivido, dice en *Los persas* lo siguiente[35]:

«Por parte de Jerjes —bien lo sé— un millar era la masa de barcos que conducía; y las que destacaban por su velocidad doscientas siete. Así es el cómputo»[36].

15A *Anecdota Graeca Parisiensia* IV 344, 16 Cramer (Juan Geómetra):

Platón atleta, y Esquilo batallador.

Fb. *De su hermano Cinegiro*[37]

16 HERÓDOTO, VI 114:

Cinegiro el hijo de Euforión cae allí[38] con la mano cortada por un hacha en su intento de agarrarse a los adornos de la popa de un barco.

17 *Antología Palatina* VII 741.1-2 (Crinágoras):

A Otríades[39], *la gran gloria de Esparta, o a Cinegiro,*

náutico guerrero, o los hechos de todas las guerras invoca[40].

18 PLINIO, *Historia natural* 35, 57:

Paneno, hermano de Fidias, pintó incluso el combate de los atenienses contra los persas habido en Maratón. Se había desarrollado ya tanto el uso de los colores y era tan perfecta la técnica pictórica que se cuenta que en este combate había pintado a los jefes al natural: entre los atenienses a Milcíades, a Calímaco y Cinegiro; entre los bárbaros a Datis y a Artafernes[41].

19 PLUTARCO, *¿Fueron los atenienses más ilustres en guerra o en sabiduría?* 347 C-D:

Pues bien, la batalla de Maratón la anunció… Pero suponte que alguien desde lo alto de una colina o de un lugar de observación, un cabrero o un boyero, hubiera sido lejano espectador de la batalla y, tras observar la gran hazaña aquella —mayor incluso que cualquier descripción—, hubiera ido a la ciudad como mensajero…, y se hubiera considerado merecedor de alcanzar los honores que alcanzó Cinegiro, los de Calímaco, los de Policelo…

20 PLUTARCO, *Comparación entre Aristides y Catón* 2.2:

Aristides no llegó a ser el primero en ninguno de los triunfos…, y a Aristides le disputan incluso los segundos puestos los Sófanes, los Aminias, los Calímacos y los Cinegiros, que sobresalieron de manera destacada en aquellos combates[42].

21 PLUTARCO, *Fr.* 140.9 Sandbach:

¿Acaso crees tú al menos que Jerjes era más notable que Cinegiro? Sin embargo, éste sufrió la mutilación de la mano en defensa de su patria, mientras que aquél huyó en defensa de su vida, revestido de una gran cobardía en lugar de la gran realeza.

22 *Antología Palatina* XVI 117 (Cornelio Longo):

Dedicado a Cinegiro

No te pintó, feliz Cinegiro, cual Cinegiro
Fasis[43], *pues con vigorosas manos te dispuso;*
mas sabio era el pintor, que ni siquiera de las manos
te privó, a ti, el inmortal por las manos[44].

23[45]

24 FAVORINO, *Sobre el destierro* 22.4:

Con tales planteamientos Mucio entregó (a los dioses) el poder, Cinegiro la mano, Filipo el ojo… 23.1: ¿Quién no preferiría, como Cinegiro, verse privado de las manos a tenerlas del tipo de las que Autólico dispuso[46]?

25 LUCIANO, *Vida de Demonacte* 53:

Al ver (Demonacte) en el Pórtico de las Pinturas una estatua con la mano cortada, dijo que los atenienses habían tardado mucho tiempo en honrar a Cinegiro con una estatua de bronce.

26 LUCIANO, *Zeus trágico* 32:

HERACLES. — … Cuando se reúnan y dialoguen entre ellos, en ese momento, si se impone Timocles, dejaremos que se prolongue la reunión sobre nosotros; pero si sucede alguna otra cosa, entonces ya yo mismo, si parece bien, removeré este Pórtico y lo precipitaré sobre Damis, para que, siendo como es un maldito, no nos trate con insolencia.

ZEUS. — Heracles, Heracles, lo que acabas de decir es montaraz y terriblemente beocio: matar por un único malvado a tan gran número de personas honestas y, además, el Pórtico con la mismísima batalla de Maratón, con Milcíades y Cinegiro. ¿Y cómo, si todas estas cosas se vienen abajo, podrían aún los oradores seguir discurseando, privados del mayor motivo argumental de sus discursos?

27 LUCIANO, *El maestro de Retórica* 18:

Pero, una vez que hayan hecho su elección, sin tardanza di cualquier cosa que te venga a la lengua aunque no sea el momento oportuno… Y si estás hablando de un insolente o de un adúltero en Atenas, es preciso referirse a casos habidos en la India y en Ecbatana. Pero, sobre todo, a Maratón y a Cinegiro, sin los cuales no se podría llegar a ninguna parte.

28 MÁXIMO DE TIRO, 23 *¿Quiénes son más útiles a la ciudad, los guerreros o los agricultores? Los guerreros* 3[47]:

¿Cuándo fueron libres los atenienses? Cuando guerreaban con los cadmeos… ¿Cuándo esclavos? Cuando los Pisistrátidas desarmaron al pueblo y le obligaban a trabajar la tierra. Pero de nuevo, al lanzarse contra ellos la expedición militar de los medos, se olvidaron de la tierra, corrieron a las armas y con ellas recuperaban la libertad. No fue trabajando la tierra como Cinegiro liberó Atenas; no fue en medio de las labores de la siega como Calímaco expulsó

a los medos; no fue entre campesinos como Milcíades condujo el ejército.

29 MÁXIMO DE TIRO, 34 *Es posible sacar provecho de las circunstancias* 9[48]:

Priva a los atenienses de la marcha sobre Maratón, de la muerte allí habida, de la mano de Cinegiro, del infortunio de Policelo, de las heridas de Calímaco, y nada reverente les dejas a los atenienses.

30 JUSTINIANO, 2.9, 16:

También la gloria de Cinegiro, soldado ateniense, fue celebrada con grandes alabanzas de los escritores. Éste, después de haber causado innumerables víctimas en la batalla puesto que había ido en persecución de los enemigos que huían hacia las naves, sujetó con su mano derecha una nave repleta, y no la soltó hasta perder la mano. En ese momento incluso, amputada la mano derecha, asió la nave con la izquierda. Tras perder también esta misma, retuvo la nave hasta el final a mordiscos: fue tanto el valor que hubo en él que, sin agotarse ante tan gran matanza, sin caer vencido ante la pérdida de las dos manos, mutilado luchó hasta el final incluso con los dientes como una fiera rabiosa.

31a [PLUTARCO], *Compendio de historias paralelas griegas y romanas* 305 B:

Datis el sátrapa persa se presentó con trescientos mil hombres en Maratón, llanura del Ática, y, tras acampar, declaró la guerra a sus habitantes. Pero los atenienses, despreciando al ejército persa, enviaron nueve mil, tras nombrar generales de la expedición a Cinegiro, Policelo, Calímaco y Milcíades. Una vez que la línea de batalla entró en contacto, Policelo… perdió la vista…; Calímaco… incluso de muerto se puso de pie; a Cinegiro, al retener una nave persa que se hacía a la mar, le fueron cortadas las manos.

b ESTOBEO, III 7. 63:

Darío el rey de los persas acampó en Maratón con trescientos mil hombres. Pero los atenienses enviaron mil hombres, adjudicándoles como generales a Policelo, Calímaco, Cinegiro y Milcíades. Una vez que la línea de batalla entró en contacto, Policelo … perdió la vista…; Calímaco… incluso de muerto se puso de pie; a Cinegiro, al tratar de retener una nave persa que se hacía a la mar, le fueron cortadas las manos.

c Escolio a ELIO ARISTIDES, p. 126, 18 Dindorf:

Pero los atenienses enviaron sólo mil hombres, tras ponerles al frente como

generales a Policelo, Calímaco, Cinegiro, Milcíades y otros seis. Una vez que tuvo lugar el encuentro de fuerzas, Policelo… perdió la vista…; a Cinegiro, al retener una nave persa que se hacía a la mar, le fueron cortadas las manos, y luego de nuevo, al retenerla con los dientes, le fue arrancada la cabeza; Calímaco… incluso de muerto trataba de ponerse de pie.

d *Gnomologium Parísinum* 101 Sternbach:

Los atenienses, aunque no eran ni siquiera una pequeña parte del poderío de aquéllos (de los persas), se lanzaron contra ellos a su encuentro, teniendo como generales a Policelo, Calímaco, Cinegiro y Milcíades. Desencadenada la batalla, Policelo … fue privado de la vista…; Calímaco… incluso de muerto se puso de pie; a Cinegiro, abrazado a una nave persa, le fueron cortadas las manos.

32 ELIANO, *Historia de los animales* VII 38:

Cierto ateniense en la batalla de Maratón llevaba un perro por compañero de armas, y ambos están representados en una pintura en el Pórtico de las Pinturas, pues el perro no fue menospreciado sino que, en agradecimiento por el peligro corrido, obtuvo la recompensa de verse entre los que acompañaron a Cinegiro, a Epicelo y a Calímaco. Tanto éstos como el perro son obra del pintor Micón, pero otros dicen que no lo son de éste sino de Polignoto de Tasos.

33 DIÓGENES LAERCIO, I 56:

De donde también muchos envidian llegar a ser notables en la guerra, como Policelo, como Cinegiro, como Calímaco, como todos los luchadores de Maratón.

34 *Antología Palatina* XI 335 (Anónimo):

Pobre Cinegiro, tanto en vida como ya de muerto
¡con cuánta insistencia eres mutilado con palabras
[y con espadas!:
antaño en la guerra perdiste tu mano batalladora,
ahora el erudito poeta te ha privado también de un pie[49].

35 HIMERIO, *Discursos* 6 (2) 20:

Incluso después de morir seguían luchando (los atenienses en Maratón)… Así, uno[50] … una vez muerto no se derrumbó, sino que se mantenía de pie incluso después de la muerte… Entonces un soldado de la flota[51] se atrevió

incluso con una trirreme entera: tras perseguir a la carrera a los que huían hacia el mar se agarra a una nave fenicia, pensando que su mano derecha era más poderosa que la trirreme entera; y los bárbaros, temiendo por la trirreme no fuera a ser que resultase presa de la diestra ática, le cortan la mano con un hacha; y él, tras ser golpeado, yacía tendido privado de la mano, pero agarrado a la trirreme.

36 LIBANIO, *Declamaciones* XI 2:

Lo más importante es que en la batalla contra los bárbaros[52] mi padre[53] cayó herido y soportó el mismo final que Cinegiro y Calímaco.

37 LIBANIO, *Declamaciones* XIV 14:

Ahora Cinegiro, Calímaco, Leó[54] y esos de los que he hecho mención hace un momento, suponen en los discursos un adorno para la ciudad, pero también lo que ha sido llevado a cabo entre nosotros, según parece, entrará en el capítulo de las alabanzas.

38 LIBANIO, *Declamaciones* XVII 80:

Con presteza tal vez éste (Esquines) hubiera imitado a Cinegiro o a Codro[55] y hubiera dado su vida por vosotros si un oráculo del dios lo hubiese determinado o una batalla lo hubiese apremiado… Pero cuando vio a Filipo y el oro, se olvidó de todo.

39 LIBANIO, *Declamaciones* XIX 13:

La elección previa fue, efectivamente, hermosa y semejante a la de los que corrieron en Maratón: también vosotros corristeis hasta los límites de Beocia en defensa de la libertad de todos los griegos[56], y algunos de vosotros cayeron como aquel Cinegiro, como Calímaco, como los que ocupan aquella tumba repleta.

40 SOPATRO, en *Rétores griegos* vol. VIII, 144, 29 Walz:

¡Cinegiro y Calímaco, qué decisiones adoptó Micón[57] después de vuestra hazaña! ¡Milcíades…, qué pintura veo en el Pórtico de las Pinturas después de la victoria: los vencedores casi invisibles, mientras los bárbaros resplandecientes…!

41 NICOLAO, en *Rétores griegos* vol. I, 387, 14 Walz:

Agárrate, Cinegiro, a una nave bárbara y combate †…†[58] una mano.

42 CORICIO DE GAZA, *El hombre fuerte* (Declam. 11) 94-96 Förster-Richtsteig:

94 … De seguro que conoces de oídas a Cinegiro, puesto que las manos no consienten que aquél caiga en el olvido: mutilado en su mano derecha por haberse asido con ella a una trirreme persa, no cejó en su empeño, no se entretuvo en el dolor de la extremidad cortada, no lamentó la mano perdida; por el contrario, privado de la percepción del dolor por el ardor de su ánimo, lanzó su otra mano dentro de la nave y aguantó el verse privado de ambas, con tal de vivir en libertad con lo que quedaba de su cuerpo. 95. Pues bien, ¿fue este individuo pintado después de la batalla naval sin manos? El epigrama una y otra vez repetido[59] de este cuadro dice que no. … Léelo:

No te pintó, feliz Cinegiro, cual Cinegiro
Fasis[60]*, pues con vigorosas manos te dispuso;*
mas sabio era el pintor, que ni siquiera de las manos
te privó, a ti, el inmortal por las manos.

96. Hermoso, amigos, hermoso es hacer bien a los generosos. Ved, efectivamente, cómo a ellos les pareció fuera de lugar pintar privado de las manos al que, a fin de que ellos en un futuro no tuvieran que padecer nada desagradable, sacrificó su otra mano.

43 *Antología Palatina* XVI 118 (Paulo Silenciario): Dedicado a lo mismo[61]

Manos, de medos asesinas, de encima de curvada popa de nave en fuga unas hachas las cortaron, cuando un día, Cinegiro, aquel fugitivo barco de carga como de ancla presa era de tu palma.
Mas aun así, aferradas al leño náutico con uñas y dientes seguían, terror exánime[62]*, a los Aqueménidas*[63]*; de ellas un bárbaro se apoderó, mas de tus manos la victoria entre los que Mopsopia*[64] *habitan ha perdurado.*

44 *Suda, k* 2695:

Cinegiro: Ateniense, hijo de Euforión y hermano de Esquilo, se aferró a la nave generala ya en fuga de los persas y, al verse mutilado en su mano derecha, precipitó sobre ella la izquierda, que también le fue mutilada, tras lo que cayó y murió.

45 JUAN DE SICILIA, en HERMÓGENES, *Sobre las formas de estilo*, en *Rétores griegos* vol. VI, 273, 8 Walz:

Los caídos en Maratón a manos de los persas, entre los que estaba también el gran Cinegiro, hermano del poeta Esquilo, a los que los atenienses honraron con representaciones plásticas[65] y reverenciaban como a dioses.

46 TZETZES, *Escolios a Hermógenes,* en *Anecdota Graeca Oxoniensia* IV 54, 21 Cramer:

…, con Milcíades como general en jefe del ejército en aquella ocasión (la batalla de Maratón), cuando también Calímaco participaba en la batalla, y con él Cinegiro, el consanguíneo de Esquilo, …

47 TZETZES, *Historias* I 868ss.:

Una vez acampados (Datis y Artafernes al frente del ejército persa) en la región de Maratón en compañía también del propio tirano Hipias, fueron vencidos por Milcíades y Estesíleo, y con ellos Calímaco juntamente con Cinegiro.

48[66]

Fc. *De Aminias*[67]

49 DIODORO SÍCULO, XI 27.2:

En Grecia después de la batalla naval de Salamina, puesto que los atenienses parecían haber sido los responsables de la victoria…, a todo el mundo se le iba poniendo de manifiesto que con el tiempo disputarían a los lacedemonios la hegemonía en el mar. Por este motivo precisamente los lacedemonios, previendo el futuro, se afanaban por rebajar la altivez de los atenienses. Por ello también, propuesto un certamen sobre la concesión de los premios al valor, … consiguieron que el veredicto del jurado en el apartado de ciudades otorgase el premio a la de los eginetas, y en el individual a Aminias de Atenas, el hermano del poeta Esquilo, pues éste, que había desempeñado el puesto de jefe de trirreme, había sido el primero en lanzar el ataque contra la nave capitana de los persas y la había hundido y acabado con la vida del jefe de la flota.

50 ARISTODEMO, *FGrHist* 104 F 1.1.3:

Dio comienzo a la batalla naval (de Salamina) Aminias de Atenas, hijo de Euforión y hermano de Cinegiro y del poeta trágico Esquilo. … 5. En el combate

naval contendió de manera especialmente destacada y sobresalió Aminias, y por parte de los bárbaros una mujer de Halicarnaso en su ascendencia, y de nombre Artemisia, la cual, al ver perseguida su propia nave y ante el riesgo de morir, hundió la nave de delante que era de las suyas; Aminias, en la creencia de que era aliada de los griegos, dejó de perseguirla[68].

51 [TEMÍSTOCLES], *Cartas* 11:

Temístocles a Aminias. Salud

Aunque no hemos tenido relación entre nosotros por mucho tiempo, sin embargo da la impresión de que la hemos mantenido toda la vida. Y las ocasiones en que eso ha sucedido no han supuesto al final un acuerdo en muchos casos, pero sí en puntos importantes, de forma que nos fue suficiente el día en que tomábamos parte en la batalla naval al unísono, no como una parte más del ejército, sino yo como … —bien lo sabes tú y los hombres que hoy en día viven —, y tú como trierarca destacado de toda la flota —precisamente este tipo de amistad llegaría a ser a través del tiempo mayor y más firme que la que hay entre personas que cada día comparten la comida y la cena, y ello aunque les concedieras la llamada longevidad de Titono[69]. Junto a †…†[70] siendo tú tan valiente y justo estoy convencido de que tampoco eres olvidadizo de lo que es preciso mantener en el recuerdo, sino que crees estar viendo presente el momento oportuno aquel en el que tú obtuviste notoriedad ante todos por causa nuestra, y nosotros, por el contrario, por causa tuya entramos en colisión con muchos y poderosos no sólo atenienses sino también de los restantes griegos. O, ¿cómo no iba a ser terrible el que Alcibíades, Estratipo, Lacrátides y Hermocles por parte de los atenienses, el egineta Aristides, el epidaurio Dorcón, el trecenio Molón, y muchos otros griegos condenaran por traición mi generalato, debido al cual los jefes poseen eso mismo que cada uno quería: su propia patria †…†[71] aunque les bastaba con estar en enemistad conmigo por causa tuya? Y sentenciaron de forma recta el certamen de los premios al valor, pero se indignaron contigo —que eres el motivo de que yo sea traído y llevado por aquéllos y muchos otros— †…†[72] el ser para mí objeto de amistad frente a todos aquellos. Y ¿el rencor acompañado de la injusticia será para nosotros más fuerte en todo momento que el agradecimiento acompañado de la justicia, y tendrán aquéllos más poder en su comportamiento malvado e injusto contra nosotros que tú con el tuyo bueno y justo? No creo esto de Aminias el hijo de Euforión —un hombre notable no sólo por la buena ascendencia paterna sino también por la de sus hermanos: Cinegiro, que sobresalió por su ardor guerrero con ocasión de la

batalla de Maratón, y Esquilo, que sobresale en todo momento de su vida por lo que se refiere a educación y buen criterio—; por el contrario, imítate a ti mismo, sé semejante a tus hermanos y prestarás una gran ayuda a tu navarca. La mejor ayuda es hacer frente en las sesiones de la Asamblea en cada ocasión. Y en las reuniones públicas si alguna nueva asechanza urden y traman contra nosotros los que nos desterraron o en relación con mi desdichada mujer, obrarás bien si te comprometes a ocuparte en alguna medida de nuestros intereses y a prestar la ayuda apropiada; y si te comprometes, ninguna tribulación te sobrevendrá a no ser la solicitud, y el molesto desvelo.

G. CONCURSOS DRAMÁTICOS EN QUE SE REPRESENTARON OBRAS SUYAS

Ga. *Los comienzos*[73]

52 *Suda* π 2230:

Prátinas: …, natural de Fliunte, poeta de tragedia; fue contrincante de Esquilo y de Quérilo en la 70 Olimpiada (500-499/497-496)[74].

53a EUSEBIO DE CESAREA, *Cronologías* (versión latina de Jerónimo) p. 107, 21 Helm-Treu[3]:

Olimpiada 71.1 —Esquilo el autor de tragedias es famoso— año 496-495.

b EUSEBIO DE CESAREA, *Cronologías* (versión armenia) p. 191 Karst:

Olimpiada 70.4 — Esquilo el autor de tragedias era famoso— año 497-496.

c JORGE SINCELO, *Cronografía* 247C (*Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* I p. 469, 20 Dindorf):

Esquilo el tragediógrafo era famoso.

54 AULO GELIO, *Noches áticas* XVII 21.9-10:

9. En el año 260 después de la fundación de Roma, o no mucho más tarde, se ha mantenido en el recuerdo que los persas fueron vencidos por los atenienses en la batalla de Maratón, a las órdenes de Milcíades,… 10. Por aquel entonces Esquilo era famoso como poeta de tragedias en Atenas.

Gb. *Primera victoria*

54A *Mármol de Paros*, *FGrHist* 239 A 50:

Desde que el poeta Esquilo obtuvo su primera victoria en el concurso de tragedias, y el poeta Eurípides nació, …, han pasado doscientos veintiún años[75], en el arcontado de Filócrates en Atenas (485-484).

Gc. *Tetralogía de* Los persas[76]

55a Argumento a ESQUILO, *Los persas*:

En el arcontado de Menón (473-472) Esquilo venció en el concurso de tragedias con *Fineo, Los persas, Glauco de Potnias*[77] y *Prometeo.*

b *IG* II[2] 2318, col. I. 3:

[En el arcontado de Menón]…. Vencedores en el concurso de tragedias:

Pericles de Colarges como corego; Esquilo como autor.

c Véase Test. 60.

Gd. Los persas *representada en Siracusa*[78]

56a Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 1028 a:

(ARISTÓFANES, *Las ranas* 1028-1029:

DIONISO. — Me encantó al menos cuando lamentaste la muerte de Darío y el coro al punto dio así palmas y dijo: ¡Ah, oh!).

En *Los persas* de Esquilo transmitidos ni se da a conocer la muerte de Darío ni el coro, tras dar palmas, dice: ¡Ah, oh!, sino que la acción tiene lugar en Susa, y la madre de Jerjes está llena de temor por cierto sueño, el coro de ancianos persas dialoga con ella, luego un mensajero trae la noticia de la batalla naval de Salamina y la de la huida de Jerjes. …. Heródico[79] dice que hubo dos puestas en escena, y que esta tragedia contenía la batalla de Platea. Parece ser que esta obra de *Los persas* fue representada por Esquilo en Siracusa, a instancias de Hierón, según dice Eratóstenes en el libro tercero de *Acerca de la Comedia*[80].

b Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 1028 b[81]:

Dídimo[82] señala que la obra *Los persas* no contiene la muerte de Darío. Por esta razón algunos dicen que hubo dos puestas en escena (es decir, adaptaciones[83]) de *Los persas,* y que una de ellas no se ha transmitido.

Ge. *(Las)Etn(e)a(s)*[84]

Gf. *Derrotado por Sófocles en el año 468*[85]

57 PLUTARCO, *Cimón* 8, 7:

Unieron (los atenienses) a su (de Cimón) recuerdo también el fallo, que resultó famoso, en el concurso de tragedias: coincidiendo con la primera intervención teatral de Sófocles[86], aún joven, el arconte Apsefión (469-468), dada la rivalidad y alteración de los espectadores, no sorteó jueces del certamen, y cuando Cimón se presentó en el teatro en compañía de los compañeros de generalato y llevó a cabo las libaciones acostumbradas al dios, no dejó que éstos se fueran sino que les hizo prestar el juramento y los obligó a sentarse y a actuar de jurado dado que eran diez, uno por cada tribu. Pues bien, el certamen también, dada la respetabilidad de los jueces, aumentó en emulación. Venció Sófocles y se cuenta que Esquilo, muy afectado y sobrellevándolo mal, permaneció en Atenas no por mucho tiempo, y que luego marchó a Sicilia

llevado de la ira, donde incluso murió y está enterrado en las inmediaciones de Gela[87].

Gg. *La Edipodia*[88]

58a Argumento a ESQUILO, *Los Siete contra Tebas*:

Fue representada en el arcontado de Teágenes (468-467) en la 78 Olimpiada. Obtuvo la victoria con *Layo, Edipo, Los Siete contra Tebas y* el drama satírico *La esfinge.* En segundo lugar quedó Aristias[89] con *Perseo, Tántalo,* el drama satírico *Los luchadores de la palestra,* obras[90] de su padre Prátinas. En tercer lugar, Polifrasmón[91] con la tetralogía la *Licurgía.*

b Papiro de Oxirrinco 2256 Fr. 2:

[El *Layo* de Esquilo][92]. [En el arcontado de Teag]énides, en el primer año de la [78] Olimpiada, [obtuvo la victoria Esquilo] con *Layo, Edipo, Los Siete contra Tebas,* [el drama satírico *La esfinge*]. El segundo fue Aristias con las tragedias de su padre [Prátinas]. El tercero, [Polifrasmón] con la tetralogía la *Licurgía*[93].

59 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1019-1027:

DIONISO. — ¿Y tú qué hiciste para enseñarlos (a los hombres) a ser tan valientes? Habla, Esquilo, y no te muestres duro vanagloriándote con petulancia.

ESQUILO. — Escribí un drama lleno de Ares.

DIONISO. — ¿Cuál?

ESQUILO. — *Los Siete contra Tebas.* Todo individuo que la vio ardía en deseos de entrar en combate.

DIONISO. — En eso has hecho mal, puesto que has conseguido que los tebanos sean más valientes en la guerra. Y por ello recibe este pescozón.

ESQUILO. — Pero a vosotros os fue por vuestra parte posible ejercitaros y, sin embargo, no os entregasteis a ello. De otro lado, tras representar *Los persas* enseñé después de esto a anhelar vencer siempre a los contrarios, además de componer una obra excelente.

60a Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 102[94]:

Los persas fue la primera de las dos obras en ser representada, y luego *Los Siete contra Tebas*; pero ahora mencionó primero la segunda.

b Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 1026[95]:

Lo de «de otro lado» y «después de esto» no buscan referirse a las

representaciones, sino en el mismo sentido que si dijera: «representé esta obra y la otra».

c TZETZES, *Comentarios a Las ranas de Aristófanes* 1026[96]:

No debe entenderse lo de «de otro lado» en el sentido de orden cronológico, de forma que parezca que primero se representó la obra *Los Siete contra Tebas* y en segundo lugar *Los persas* (pues dicen que la primera de las dos en ser representada fue *Los persas,* y, en segundo lugar, *Los Siete contra Tebas),* sino que léase y entiéndase así: «Habiendo compuesto la obra *Los Siete contra Tebas*, de otro lado habiendo representado *Los persas»* en el sentido de: «y habiendo compuesto otra obra, *Los persas».*

61a PLUTARCO, *Aristides* 3, 4:

Y se manifestaba admirable su (de Aristides) equilibrio en los cambios que tienen lugar dentro de la vida política, puesto que no se ensoberbecía con los honores y se mantenía sin alterarse y afable en los malos momentos y, de igual forma, pensaba que era necesario entregarse al bien de la ciudad interviniendo en política gratuitamente y sin recompensa no sólo de dinero sino tampoco de estimación. Por ello, según parece, cuando fueron pronunciados en el teatro los trímetros yámbicos compuestos por Esquilo sobre Anfiarao[97]:

No quiere parecer justo sino serlo, pues a través de su ánimo hace germinar un profundo surco, del que brotan las provechosas deliberaciones.

todos se volvieron a mirar a Aristides, en la idea de que era a aquel a quien sobremanera se adecuaba esta virtud.

b PLUTARCO, *Máximas de reyes* y *generales* 186 B:

Cuando Esquilo compuso sobre Anfiarao:

No quiere parecer excelente sino serlo, pues a través de su ánimo hace germinar un profundo surco, del que brotan las provechosas deliberaciones.

y al ser recitados estos versos, todos se volvieron a mirar a Aristides.

Gh. La Orestía

1. Título[98]

62 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1123-1124:

DIONISO. — ¿Y cuál [de sus prólogos] vas a examinar?

EURÍPIDES. — Muchísimos. Recítame (dirigiéndose a Esquilo) en primer lugar el de la *Orestía*[99].

63 Anónimo, *Comentario a los poetas líricos* (en *Papiro de Oxirrinco* 2506

Fr. 26[e]):

Estesícoro[100] se sirvió de narraciones pormenorizadas, y la mayoría de los restantes poetas…[101]. Así, Esquilo, al componer una *Orestía* en forma de trilogía: *Agamenón*, *Las coéforas,* y *Las Euménides*,…[102] el reconocimiento por medio del rizo de pelo.

64 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 785, 22:

Llevan acentuación proparoxítona… ambas palabras de ese tipo (Dolonía y Patroclía[103]), como también Telegonía, la leyenda de Telégono,… y Orestía, mencionada también por el cómico[104], la de Orestes.

2. *Didascalias*

65a Argumento a ESQUILO, *Agamenón*:

La obra se representó en el arcontado de Filocles (459-458), en el segundo año de la Olimpiada 80. El primer puesto lo obtuvo Esquilo con *Agamenón, Las coéforas, Las Euménides* y *Proteo* como drama satírico. Desempeñaba la coregía Jenocles de Afidna.

b *IG* II^2 2318, col. II 149:

En el arcontado de Filocles… . Vencedores en el concurso de tragedias: Jenocles de Afidna como corego; Esquilo como autor.

c Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 1124[105]:

Las didascalias recogen la *Orestía* como una tetralogía: *Agamenón, Las coéforas, Las Euménides* y *Proteo* como drama satírico. Aristarco y Apolonio dicen que era una trilogía sin conexión con la pieza de sátiros.

3. El coro de *Las Euménides* aterró a los espectadores[106]

66 PÓLUX, 4, 110:

Antiguamente el coro de las tragedias se componía de cincuenta miembros, hasta *Las Euménides* de Esquilo: aterrorizada la muchedumbre ante el tumulto de éstas, la ley redujo el coro a un número menor.

Gi. La Licurgía

67 ARISTÓFANES*, Las Tesmoforias* 134-135:

PARIENTE. — … *(dirigiéndose a Agatón).* Y a ti, muchachito, seas la que seas, quiero interrogarte a la manera de Esquilo en su *Licurgía*[107].

68 Escolio a ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias* 135[108]:

Se refiere a la tetralogía de la *Licurgía*: *Los edanos, Las Basárides*, *Los muchachos* y el drama satírico *Licurgo.*

69 DEMETRIO LACÓN, *Sobre los poemas* 2 en el papiro de Herculano 1014 col. XXXVIII Amarante[109]:

… los poemas no mantienen su valía y al menos su carácter de apropiados sobre la base de un único modelo; así, Crates[110], que vivió por la misma época de Esquilo[111], habiendo obtenido éste un gran éxito con *Los edonos,…*[112]

Gk. *La tetralogía de las Danaides*

70 Papiro de Oxirrinco 2256 Fr. 3[113]:

En el [arcontado de] †…†[114] obtuvo la victoria Esquilo [con *Las suplicantes, Los Egipcios*][115]*, Las Danaides,* [el drama satírico] *Amimona.* El segundo fue Sófocles. [El tercero] Mésato[116] ([117] con *N…, Las Bacantes,* [el drama satírico] *Los necios*), con *Los pastores, Cic …*[118], […][119], el drama satírico †…†.

Gl. *Obras representadas por su hijo Euforión*

71 *Suda,* ε 3800:

Euforión, hijo del poeta trágico Esquilo, ateniense, también él poeta trágico. Éste, asimismo, obtuvo cuatro victorias[120] con las obras de su padre Esquilo que aún no habían sido puestas en escena.

Gm. *Obras representadas de nuevo después de su muerte*[121]

72 ARISTÓFANES, *Los acarnienses* 9-11:

DICEÓPOLIS. — … Pero a su vez sufrí otro dolor trágico, cuando estaba yo con la boca abierta esperando a Esquilo, pero el otro dijo: «Teognis, haz entrar a tu coro»[122].

73 Escolio a ARISTÓFANES, *Los acarnienses* 10 c[123]:

Esquilo alcanzó la más alta estimación entre los atenienses, y solamente sus obras fueron representadas también después de su muerte por decreto del pueblo.

74 ARISTÓFANES, *Las ranas* 860-870:

EURÍPIDES. — Yo por mi parte estoy listo —y no me echo atrás— a morder,

a ser mordido el primero, si a éste le parece bien, en lo que concierne a los versos recitados, a los cantados …

DIONISO. — Y tú, ¿qué piensas hacer? Habla, Esquilo.

ESQUILO. — Yo no querría entrar aquí en disputa, porque la contienda no está en situación de igualdad para nosotros dos.

DIONISO. — ¿Por qué?

ESQUILO. — «Porque mi poesía en modo alguno está muerta conmigo» (v. 868), mientras que, en el caso de éste, muerta está con él, de forma que pueda hablar. Pero, sin embargo, puesto que a ti te parece bien, es preciso actuar así.

75a Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 868[124]:

Porque se decretó seguir poniendo en escena las obras de Esquilo.

b Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 868[125]:

Tras la muerte de Esquilo los atenienses decretaron que sus obras se siguieran representando de nuevo.

c TZETZES, *Comentarios a Las ranas de Aristófanes* 868[126]:

Decretaron que las obras de Esquilo se siguieran representando también después de su muerte.

76 FILÓSTRATO, *Vida de Apolonio de Tiana* VI 11:

Por ello[127] los atenienses lo (a Esquilo) consideraban el padre de la tragedia, y lo convocaban incluso ya muerto a las Dionisias, pues las obras de Esquilo, por decreto, se seguían representando y obtenían victorias de nuevo[128].

77 QUINTILIANO, *Instituciones oratorias* X 1, 66:

Por este motivo[129] los atenienses permitieron a los poetas posteriores que presentaran a concurso las obras de éste, una vez corregidas. Y de este modo muchos obtuvieron la corona del premio.

Gn. *Número de victorias obtenidas*[130]

Go. *Número de obras dramáticas escritas*[131]

78 *Catálogo de obras dramáticas de Esquilo*[132]:

Agamenón
Atamante
Los Egipcios
Las Etneas auténticas
Las Etneas espurias
Amimona
Los argivos
La Argo o *El remero*
Atalanta
Las Bacantes
Las Básaras
Glauco marino
Las Danaides
Los arrastradores de redes[133]
Los Siete contra Tebas
Euménides
Epígonos
Los eleusinos
Las hijas de Helios
Los edonos
Los Heraclidas
Las tracias
Los emisarios o *Los participantes en los Juegos Ístmicos*
Ifigenia
Ixión
Las suplicantes
Los cabirios
Calisto
Las cretenses
Cerción
Circe dram. sat.
Los heraldos
Los carios o *Europa*
Layo
El león
Los lemnios
Licurgo
Memnón
Los misios
Los mirmidones
Los muchachos
Nemea
Las Nereidas
Níobe
Las cardadoras
Edipo
El juicio de las armas
Los recogedores de huesos
Penteo
Las mujeres de Perrebia
Proteo
Los persas
Penélope
Los participantes en la procesión
Prometeo encadenado
Prometeo portador del fuego

Prometeo liberado	*Polidectes*	*Los salaminios*	*Sémele* o *Las portadoras de agua*
Sísifo fugitivo	*La Esfinge*	*Las arqueras*	*Télefo*
Las nodrizas	*Hipsípila*	*Filoctetes*	*Las Fórcides*
Los habitantes de Frigia	*Los frigios* o *El rescate de Héctor*	*Las coéforas*	*El pesaje de las almas*
	Los evocadores de espíritus		

Gp. *Actores de Esquilo*[134]

79 Escolio a ARISTÓFANES, *Las avispas* 566 a Koster: (ARISTÓFANES, Las *avispas* 560-566:

FILOCLEÓN. — Luego, tras entrar en el tribunal, … les escucho emitiendo todo tipo de articulación fónica encaminada a la absolución … «Otros nos cuentan fábulas y otros algún chiste de Esopo» [v. 566]).

Esopo fue un actor de tragedia grotesco. Era actor de Esquilo[135].

80 Escolio a ARISTÓFANES, *Las avispas* 579 b Koster:

(ARISTÓFANES, *Las avispas* 578-580:

FILOCLEÓN. — Pues, cuando los muchachos son inspeccionados en la prueba de la legitimidad civil, nos es posible contemplar sus partes. «Y si se presenta Eagro como acusado, no es absuelto antes de que nos» [v. 579] haya recitado un parlamento de la *Níobe,* después de elegir el más hermoso).

Ya se ha dicho antes[136] que Eagro era un actor de tragedia. … .

Respecto a lo de «tomado de la *Níobe*» ***[137], pues también había representado la *Níobe*, la de Sófocles o la de Esquilo[138].

81 ATENEO, 21 F:

Télesis o Telestes[139], el maestro de danza, inventó numerosos pasos, representando con rigor el texto con el movimiento de las manos. … Aristocles[140] dice que Telestes, el instructor de coros de Esquilo, era tan hábil

que, al componer la coreografía de *Los Siete contra Tebas,* hizo evidente lo que sucedía sirviéndose de la danza.

Gq. *Otros aspectos*

82a EUSEBIO DE CESAREA, *Cronologías* (versión latina de Jerónimo) p. 109, 13 Helm-Treu[3]:

Olimpiada 75.4 — Esquilo el autor de tragedias es conocido (año 477-476).

b EUSEBIO DE CESAREA, *Cronologías* (versión armenia) p. 192 Karst:

Olimpiada 76.2 — Esquilo el autor de tragedias era conocido (año 475-474).

c Véase Test. 53c.

d ISIDORO DE SEVILLA, *Crónica* 174 (*Monumenta Germaniae Historica* vol. XI, 446 Mommsen):

Año 4733[141] — Esquilo, Píndaro, Sófocles y Eurípides son celebrados como escritores insignes de tragedias (477).

83 *Vida de Sófocles* 19:

Y compitió (Sófocles) con Esquilo, con Eurípides, con Quérilo, con Aristias y con muchos otros.

84 DIÓN CRISÓSTOMO, 52 (35) 3:

Algunos asistieron a la contienda dramática de Sófocles frente a Esquilo —un joven frente a un anciano— y frente a Eurípides —uno mayor frente a uno más joven—; pero Eurípides estuvo rezagado respecto a la edad de Esquilo y, además, pocas veces posiblemente o nunca contendieron con el mismo tema dramático.

85 VITRUVIO, VII pref. 11:

Agatarco fue el primero, con ocasión de una tragedia de Esquilo[142], en pintar en Atenas un escenario y dejó escrito un comentario sobre él.

H. ESQUILO Y FRÍNICO[143]

86 Argumento a ESQUILO, *Los persas*:

Glauco, en su obra *Acerca de los argumentos de Esquilo,* dice que *Los persas* está hecha sobre *Las fenicias* de Frínico. Cita también el comienzo de la obra, que es éste: «Éstos son de los persas que antaño llegaron…»[144]. Sólo que allí[145] es un eunuco el que anuncia al comienzo la derrota de Jerjes mientras dispone algunos asientos para los consejeros de la realeza, mientras que aquí[146] lleva a cabo el prólogo un coro de ancianos.

I. ESQUILO Y SÓFOCLES[147]

87 *Vida de Sófocles* 4:

Aprendió (Sófocles) la tragedia en Esquilo. También llevó a cabo numerosas innovaciones.

K. VIAJES A SICILIA[148]

88 PLUTARCO, *Sobre el destierro* 604 D:

Por esto encontrarías que pocos de los más sensatos y sabios están enterrados en sus propias patrias, sino que la mayoría, sin que nadie les obligue, ellos mismos levan anclas y fondean sus vidas en otro puerto… ¿Quién ha pronunciado un encomio de su propia patria como Eurípides? …; y, sin embargo, el autor de estos versos se fue a Macedonia y vivió al lado de Arquelao. Y sin duda que también habrás oído este pequeño epigrama[149]:

> *A Esquilo hijo de Euforión y ateniense esta tumba cubre, tras morir en Gela fértil en trigo.*

porque también éste se marchó a Sicilia antes, incluso, que Simónides.

89 PAUSANIAS, I 2.3:

Convivían también entonces los poetas con los reyes, y ya antes también Anacreonte había convivido con Polícrates mientras éste fue tirano de Samos, y Esquilo y Simónides habían encaminado sus pasos hasta Sicilia al lado de Hierón.

90 Escolio a ARISTÓFANES, *La paz* 73:

(ARISTÓFANES, *La paz* 72-73:

SEGUNDO CRIADO. — … Y ayer, después de eso, se fue al diablo —no sé adonde— y metió dentro de casa un gigantesco escarabajo del Etna).

De alguna manera también Esquilo era natural de allí.

91 MACROBIO, *Saturnales* V 19.17:

…[150] el poeta trágico Esquilo, hombre verdaderamente siciliano, …

92a ATENEO, 402 B:

Y nada tiene de extraño que Esquilo, dado que pasó un tiempo en Sicilia, haya utilizado muchos términos siciliotas[151].

b EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1872, 4:

El empleo del término «jabalí» *(askhédōros)* aparece, dicen, en Esquilo[152] porque vivió un tiempo en Sicilia y lo conoció.

L. PROCESOS LEGALES CONTRA ESQUILO

La. *Por divulgar los misterios de Eleusis*[153]

93a ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea* 1111ª3:

Tal vez, pues, es mejor definir éstos (los tipos de ignorancia), cuáles y cuántos son, quién es en concreto el agente y qué hace y en relación con qué o en qué actúa… Todas estas circunstancias nadie podría ignorarlas de no estar loco, y es claro que de ningún modo al agente, pues ¿cómo iba a desconocerse uno a sí mismo al menos?, mientras que podría ser que uno desconociera lo que hace, como cuando se dice que al hablar se le escaparon esas palabras, o que no sabía que eran cosas prohibidas, como Esquilo con los misterios.

b Anónimo, *Comentarios a la Ética Nicomáquea de Aristóteles* 1111ª 8 (*CIAG,* vol. XX, p. 145, 23 Heylbut):

«Como Esquilo con los misterios»[154]: Parece que Esquilo hacía públicos algunos aspectos de los misterios en *Las arqueras,* en *Las sacerdotisas,* en *Sísifo que hace rodar la roca*, en *Ifigenia,* y en *Edipo.* En todas estas piezas hablaba de Deméter y da la impresión de que aludía a los misterios con excesiva minuciosidad. También Heraclides del Ponto, en el libro primero de su obra *Acerca de Homero*[155]*,* dice de Esquilo que corrió el peligro de morir en escena por parecer que divulgaba algunos aspectos de los misterios, y que habría ocurrido de no haberse refugiado, al percatarse previamente, en el altar de Dioniso. Entonces, los areopagitas intercedieron por él solicitando que primero debía ser juzgado, y parece que fue llevado ante el tribunal y que salió absuelto, pues los jueces lo dejaron ir sobre todo por su actuación en la batalla de Maratón: su hermano Cinegiro[156] sufrió la mutilación de las manos, y él mismo recibió numerosas heridas y tuvo que ser evacuado precipitadamente. Da fe de esto igualmente el epigrama grabado en su tumba:

> *A Esquilo hijo de Euforión y ateniense esta tumba cubre pereciendo fértil en trigo*[157].

c ASPASIO, *Comentarios a la Ética Nicomáquea* 1111ª8 (*CIAG* XIX/1, p. 64 Heylbut):

Delimita también en qué elementos se da la ignorancia[158]; y son: «quién», «qué», «en relación con qué» …. El «quién» se refiere a «quién es el agente», respecto a lo cual en concreto nadie podría ser desconocedor de no estar loco … El «qué» es «lo hecho», respecto a lo cual en concreto se dice que se le

escaparon esas palabras, como Esquilo con los misterios, pues hablaba de ellos no como misterios, y no se dio cuenta de que había dado a conocer elementos mistéricos.

d CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromateis* II 14.60, 1:

Por lo tanto, lo involuntario no está sujeto a juicio (y esto es de dos tipos: lo que tiene lugar por ignorancia y lo que es por necesidad). En ese caso, ¿cómo se podría emitir un veredicto sobre los que, como suele decirse, erraron de forma involuntaria? Pues uno puede haber perdido la conciencia o bien de sí mismo, como Cleómenes[159] y Atamante[160] que se habían vuelto locos, o bien de la acción que está llevando a cabo, como le sucedió a Esquilo cuando, sometido a juicio en el Areópago por haber dado a conocer los misterios en escena, fue así absuelto tras demostrar que él no estaba iniciado en los misterios.

94 ELIANO, *Historias varias* 5, 19:

El poeta trágico Esquilo fue juzgado de impiedad en una obra. Pues bien, cuando los atenienses se disponían a lapidarlo, Aminias, su hermano menor, se quitó el manto y mostró el codo desprovisto de mano[161] —Aminias sobresalió en Salamina por haber perdido la mano, y fue el primero de los atenienses en obtener los premios al valor[162]—. Y cuando los jueces vieron el padecimiento de este hombre, rememoraron sus empresas y absolvieron a Esquilo.

Lb. *Por infundir pánico entre los espectadores con el coro de* Las Euménides[163]

95 APSINES, *Arte retórica* 1, 51-54 Patillon:

(En el contexto inmediatamente anterior [46ss.] se hace referencia a los problemas derivados del resultado de que tal cosa ha sido dicha o escrita).

51 Y cuantos exordios están hechos de una catáfora, encajan bien aquí. Uno primero: «…». 52 O bien un segundo: «…». 53 Y como tercero el siguiente: «Según parece, jueces, me sucede que no tengo una única y la misma opinión respecto a sus tropelías, pues pienso que para mí mismo es difícil y facilísimo mantener este proceso: por los propios asuntos es incluso muy fácil —tal es la abundancia y magnitud de las tropelías—; pero es difícil para esa opinión mía, porque no es fácil abarcar las tropelías. Así, por esto pienso que no me conviene abandonar la acusación sino cómo sea yo capaz de mostrar y presentar sus tropelías». 54 Sean a título de ejemplo los atenienses juzgados en relación con los de Potidea y Esquilo, que lo fue por *Las Euménides*[164], y el que lo fue por la peste de los escitas; y por todo aquello donde hay alguna injusticia grande y

reconocida.

M. SU MUERTE[165]

96 VALERIO MÁXIMO, 9.12 *extranjeros 2*:

Realmente la muerte del poeta Esquilo en la medida en que no fue voluntaria, debe así ser contada dada la originalidad del caso. En Sicilia, tras salir de las murallas de la ciudad en que habitaba, se sentó en un paraje soleado. Por encima de él un águila portadora de una tortuga se vio engañada por el brillo de su cabeza —dado que era calvo— y como si se tratara de una roca la estrelló contra ella, con la intención de alimentarse de la carne del animal quebrantado, y a consecuencia de este golpe murió el origen y principio de la muy importante tragedia.

97 PLINIO, *Historia Natural* 10, 7:

Este tipo de águila[166] tiene el instinto de arrebatar tortugas y romperlas lanzándolas desde lo alto, circunstancia ésta que acabó con la vida del poeta Esquilo, que trataba de precaverse, según dicen, de un derrumbamiento de ese día predicho por los oráculos en la creencia de que la seguridad estaba a cielo abierto.

98 ELIANO, *Historia de los animales* VII 16:

Las águilas hacen presa en las tortugas de tierra, luego las precipitan contra las rocas y, quebrantándoles el caparazón, les extraen así la carne y se la comen. De esta forma también oigo que Esquilo de Eleusis, el poeta trágico, acabó su vida. Esquilo estaba sentado sobre una roca reflexionando y escribiendo sin duda lo acostumbrado; su cabeza era calva y pelada; pues bien, un águila, creyendo que su cabeza era una roca, dejó caer en consecuencia sobre ella una tortuga que sujetaba, y el proyectil alcanzó el objeto arriba mencionado y mató al poeta.

99 PSEUDO-SOTADES, 15 Powell:

La propia eternidad todocreadora que todo lo crea
no juzga con justicia la vida de cada hombre.
…
porque todos cuantos de forma destacada quisieron hallar
un elaborado poema o una sabia enseñanza,
ésos funesto final consiguieron en su muerte

…
Por comer un pulpo crudo murió Diógenes.
A Esquilo, mientras escribía algo, le cayó encima una tortuga.
Sófocles al comer un grano de uva murió ahogado.
Unos perros tracios devoraron a Eurípides.
Al divino Homero lo consumió el hambre.

N. INNOVACIONES ESCÉNICAS[167]

100 ARISTÓTELES, *Poética* 1449ª 15:

Esquilo fue el primero en aumentar el número de actores de uno a dos, disminuyó las intervenciones del coro y dispuso que la palabra recitada desempeñara el protagonismo de la obra. Sófocles se sirvió de tres actores y de la pintura de la escena.

101 TEMISTIO, *Discursos* 26, 316 D:

Pero ¿es que también la venerable tragedia se transplantó al teatro de una vez con todo su montaje, su coro y sus actores? Y ¿no vamos a prestar atención a Aristóteles en lo de que en un primer momento el coro entraba en escena y cantaba a los dioses, y que Tespis inventó el Prólogo y la resis, y Esquilo el tercer actor[168] y los coturnos, y que la mayor parte de estos deleites los hemos obtenido de Sófocles y de Eurípides?

102 DIÓGENES LAERCIO, 3. 56:

Antiguamente en la Tragedia originariamente el coro era el único que intervenía en la acción dramática, pero posteriormente Tespis inventó un actor con la intención de que el coro se tomase algún descanso, y Esquilo un segundo, y Sófocles el tercero y completó la Tragedia.

103 ATENEO, 21 D:

Y también Esquilo no sólo inventó el atractivo y la solemnidad del vestuario, que los hierofantes y portadores de antorchas[169] visten por emulación, sino que también hacía donación a los coreutas de los numerosos inventos que él mismo llevaba a cabo en materia de figuras de danza. Cameleonte[170], por ejemplo, dice que éste fue el primero en hacer la coreografía de los coros sin servirse de maestros de danza, sino componiendo también él mismo las figuras de danza para los coros y, en general, encargándose personalmente de toda la organización de la tragedia. Representaba sus obras con verosimilitud. Y, así, Aristófanes —y en los poetas cómicos es segura la fiabilidad sobre los trágicos— hace decir al propio Esquilo[171]:

ESQUILO. — *Yo mismo componía las figuras para los coros.*; y de nuevo[172]:

[B.][173] *Al asistir a una representación de «Los frigios» me di cuenta de que, cuando llegaron para conseguir en unión de Príamo el cadáver de su hijo,*

realizaron numerosas figuras de este tipo y de este y de este otro.

104 HORACIO, *Arte Poética* 278-280:

Después de éste (Tespis), Esquilo fue el inventor de la máscara y de la vestimenta decorosa, e instaló estrados sobre pequeños maderos, y enseñó a hablar en tono elevado y a caminar subido sobre el coturno.

105 PORFIRIÓN, *Comentarios al Arte Poética de Horacio* 278:

Esquilo fue el primero en dar a los actores de tragedia los coturnos, la vestidura talar y la máscara, puesto que de estas tres cosas fue el inventor.

106 FILÓSTRATO, *Vida de Apolonio de Tiana* VI 11:

Al encontrarme entre ellos (entre los indios) experimenté, ante el mensaje de estos hombres, algo como lo que se dice que los atenienses experimentaron ante la sabiduría de Esquilo. Éste fue un poeta de tragedia, y al ver que este arte carecía de recursos y aún estaba sin organizar, si abrevió los coros, que eran muy extensos, o si inventó los diálogos entre los actores rechazando la largura de las monodias, o si proyectó el morir detrás de la escena, con la intención de que los degollamientos no tuvieran lugar a la vista, es preciso que estas medidas no se vean privadas de la consideración de sabias, pero acéptese que también en otro menos diestro para la poesía pudo darse la idea. Pero él llegó a conocer respecto a sí mismo cómo debería expresarse de forma adecuada al hecho de componer tragedias, e igualmente llegó a ser consciente de su técnica, como apropiada a lo grandioso más que a lo humilde y a lo servil, por todo lo cual adoptó un atrezzo adecuado al aspecto de los héroes, hizo subir a los actores dentro del coturno, para que caminaran igual a aquéllos, y fue el primero en adornarlos con vestimentas que fueran ropaje apropiado a héroes y heroínas. Por ello los atenienses lo consideraban el padre de la tragedia, y lo convocaban incluso ya muerto a las Dionisias…[174]

107 FILÓSTRATO, *Vida de los sofistas* I 9, 1:

Sicilia trajo al mundo a Gorgias de Leontinos, al cual pensamos que debe atribuírsele la paternidad del arte de los sofistas, pues si con respecto a Esquilo consideráramos cómo hizo numerosas aportaciones a la tragedia al dotarla de vestuario, de altos coturnos. de tipos heroicos, de mensajeros, de mensajeros de dentro de palacio y de todo aquello que debe hacerse en escena y entre bastidores, eso sería también Gorgias para con sus compañeros de arte.

108 *Anecdota Graeca Parisiensia* I 19 Cramer (gramático desconocido):

Si alguno quiere adjudicar a Esquilo todos los inventos escénicos —las plataformas giratorias *(ekkuklḗmata)*[175], los decorados móviles *(períaktoi)*[176], las máquinas transportadoras *(mēkhanaí)*[177], las plataformas con ruedas *(exṓstrai)*[178], los pórticos *(proskḗnia)*[179], las construcciones de dos pisos *(distegíai),* las máquinas de producir destellos *(keraunoskopeîa)*[180], las de producir truenos *(bronteîa),* las terrazas de los dioses *(theologeîa)*[181], las grúas (*géranoi*)[182], y de alguna manera también los mantos azafranados *(xustídes)*[183], los de color verde *(batrakhídes)*[184], las máscaras *(prósōpa),* los coturnos *(kóthornoi),* y esas túnicas con mangas *(poikíla)*[185], los vestidos talares *(súrmata),* el velo *(kalúptra),* el vestido de amplios pliegues *(kólpōma),* el que lleva cenefas laterales *(parápēkhu)*[186], el de tipo de red *(agrēnón)*[187], y un tercer actor que añadir al segundo— o también si fue Sófocles el que fabricó alguno de estos inventos, para los que quieran discutir sobre esto les es lícito también atraer sobre uno y otro la gloria del reconocimiento.

109 PLUTARCO, *Charlas de sobremesa* 615 A:

Cuando Frínico[188] y Esquilo comenzaron a introducir la tragedia dentro de mitos y de situaciones patéticas, se dijo lo de: «¿Qué tiene que ver esto con Dioniso?»[189].

110 EVANTIO, *Acerca de Ia Comedia,* en *Prolegómenos a la Comedia* XXV 1, p. 122, 3 Koster:

… este tipo de composición poética… recibía el nombre de «tragedia» o bien a partir del carnero *(trágos)* y del canto *(ōidḗ),* …, o bien porque se regalaba un carnero al poeta de esta composición, o bien porque un odre de éste lleno de mosto había sido el premio solemne a los cantores, o bien porque los actores se embadurnaban por entero la cara con heces de vino antes de que Esquilo inventase el uso de las máscaras, pues heces *(faeces)* se dice en griego *trúges.*

O. LA OPINIÓN DE ESQUILO SOBRE SU PROPIO ARTE

111 PAUSANIAS, I 21.2:

Esquilo contaba que de muchacho dormía en el campo guardando viñedos, y que Dioniso se llegó a su lado y le mandó componer una tragedia, y que cuando fue de día —dado que quería ser obediente— lo intentó y la compuso ya con mucha facilidad.

112a ATENEO, 347 D:

Siempre elige (Ulpiano) las espinas…, y desdeña las grandes tajadas. Al igual que Eubulo en *Ixión* dice: …[190], así a mí me parece también que Ulpiano… no come nada de lo que al hombre le conviene, sino que observa a los comensales por si descuidan una espina…, sin tener siquiera en consideración lo del noble y famoso Esquilo, que decía que sus tragedias eran tajadas de los grandes festines de Homero.

b EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 1298, 56:

…[191] Esquilo… solía decir que sus tragedias eran tajadas de los grandes festines de Homero debido a que imitaba brillantemente los procedimientos homéricos y, cuando en una ocasión..[192]

113a ATENEO, 347 E:

Esquilo fue un filósofo de los grandes: también él, al ser derrotado injustamente en una ocasión, según han dicho Teofrasto o Cameleonte[193] en *Acerca del placer*, dijo que ofrendaba sus tragedias al tiempo, sabedor de que habría de alcanzar la estima adecuada.

b EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 1298, 55:

… como es también evidente a partir de lo de «y en alguna ocasión tal vez alguno diga»[194], donde Héctor ofrenda al tiempo su propia obra. Y esto es exactamente lo que también hacía el noble Esquilo, el cual…[195], cuando en una ocasión fue derrotado injustamente, dijo que ofrendaba su tragedia al tiempo, sabedor de que habría de alcanzar en el momento oportuno la estimación adecuada por parte de los rectos críticos futuros.

114 PORFIRIO, *Acerca de la abstinencia* II 18:

Las estatuas antiquísimas, que son de barro y de madera, son consideradas más divinas por el material de que están hechas y por la sencillez de su técnica.

Y, así, se dice que Esquilo, al solicitarle los delfios que escribiese un peán para el dios, manifestó que ya estaba compuesto espléndidamente por Tínico[196], y que si se parangonaba el suyo con el de aquél le sucedería lo mismo que a las estatuas nuevas en relación con las antiguas: éstas, aunque hechas de manera más sencilla, son consideradas divinas, mientras que las nuevas, aunque realizadas con pormenor, producen admiración pero tienen una menor consideración de divinas. Y Hesíodo, con verosimilitud, celebraba la ley de los sacrificios antiguos en estos términos: «Actúe como actúe una ciudad, la ley antigua es no obstante la óptima»[197].

P. LAS OPINIONES DE OTROS[198]

115 Escolio a ESQUILO, *Las Euménides* 626:

(ESQUILO, *Las Euménides* 625-626:

APOLO. — Pero no es lo mismo que muera un hombre notable, «honrado con un cetro regalo de Zeus» [v. 626] …).

Honrado *(timalphoúmenon)*: el término es frecuente en Esquilo; por ello se burla de él Epicarmo[199].

116 PLUTARCO, *Cómo percibir los propios progresos en la virtud* 79 B:

Sófocles decía que tras haber imitado en broma la ampulosidad de Esquilo, y luego la aspereza y artificiosidad de su composición, en un tercer momento ya cambió el tipo de lenguaje, que es precisamente lo más apropiado para poner de manifiesto los caracteres y lo mejor.

117a ATENEO, 428 E:

Inadecuadamente se comportan los que esculpen y pintan a Dioniso … ebrio, porque se hace alarde ante los que lo contemplan de que el vino es más poderoso que incluso el dios… Y yo diría que también Esquilo se equivocó en esto, porque él fue el primero —y no Eurípides, como dicen algunos— en presentar en una tragedia el espectáculo de los borrachos, ya que en *Los Cabiros* hace intervenir borrachos a los compañeros de Jasón. Lo que el propio tragediógrafo hacía, eso se lo aplicó a los héroes: efectivamente, escribía las tragedias en estado de embriaguez[200]. Por ello también Sófocles lo censura en estos términos: «Esquilo, aunque haces lo que es debido, sin embargo lo haces realmente sin saberlo», según cuenta Cameleonte en su libro *Esquilo*[201]. Y desconocen este dato los que dicen que Epicarmo fue el primero en presentar en escena a un borracho, y después de él Crates en *Los vecinos*[202].

b ATENEO, 22 A:

Esquilo componía sus tragedias en estado de embriaguez, según dice Cameleonte. Y Sófocles, en efecto, lo criticaba diciendo que escribía lo que debía, pero sin saberlo realmente.

c EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1598, 58:

Esquilo… escribía tragedias loables en estado de embriaguez y escuchó de boca de Sófocles lo de: «Esquilo, aunque haces lo que es debido, no obstante lo haces realmente sin saberlo».

d PLUTARCO, *Fr.* 130:

Sófocles reprochaba a Esquilo el que escribiese borracho: «Aunque hace lo que es debido —dice— pero sin saberlo realmente».

e PSEUDO-LUCIANO, *Encomio de Demóstenes* 15:

Calístenes[203] habló en algún lugar de Esquilo diciendo que escribía sus tragedias en medio del vino, con el que excitaba y caldeaba su ánimo.

f PLUTARCO, *Charlas de sobremesa* 622 E:

Dicen que incluso Esquilo componía sus tragedias mientras bebía y se caldeaba.

g PLUTARCO, *Charlas de sobremesa* 715 D:

A muchos el vino les añade una audacia que colabora con el coraje, no desvergonzada ni desmedida, sino agradable y persuasiva. De igual forma, cuentan que también Esquilo componía sus tragedias mientras bebía, y que no, como dijo Gorgias, uno de sus dramas estaba lleno de Ares, *Los Siete contra Tebas,* sino todos de Dioniso.

118 PLUTARCO, *Charlas de sobremesa* 715 E:

Gorgias[204] dijo que uno de sus (de Esquilo) dramas estaba lleno de Ares, *Los Siete contra Tebas.*

118A TELECLIDES, 15 Kassel-Austin (= Escolio a ARISTÓFANES, *Tesmoforias* 168):

(ARISTÓFANES, *Tesmoforias* 168: PARIENTE. — Por eso Filocles, como es feo, escribe cosas feas). También en *Las aves* (v. 1295) lo comparaba a la alondra no por otra razón sino porque era pequeño y feo. Y Teleclides en *Los hesíodos*:

Pero la infortunada a Filocles †—†[205]; y si es …[206], aunque tenga la reflexión de Esquilo, …

119 ARISTÓFANES, *Las nubes* 1364-1368:

ESTREPSÍADES. — … Y luego le (a Fidípides) exhorté a que, ea, cogiese un ramo de mirto y me recitase algunos versos de Esquilo. Y entonces éste dijo al punto: «Yo creo que Esquilo es el primero entre los poetas —lleno de ruido, incoherente, grandilocuente, fabricante de vocablos escarpados—». Y en tal situación, ¿cómo pensáis que palpitaba mi corazón?

120 ARISTÓFANES, *Las ranas* 757-1530[207].

121 *Etymologicum Genuinum* AB *s.u. kóllopes*:

kóllopes: las pieles duras de los cerdos y de los bueyes alrededor del cuello

… Se decía también de la piel del lomo … Aristófanes[208], refiriéndose a la dureza de Esquilo, dijo:

Creo que él se parece a una callosidad[209].

122 ELIO ARISTIDES, *Discursos* 32 (12) 32:

Lo que Aristófanes dice de Esquilo, que se produjo la oscuridad a su muerte[210], eso merece decirse ahora también de éste[211] por lo que se refiere a la educación.

123 Escolio a ARISTÓFANES, *La paz* 749a:

(ARISTÓFANES, *La paz* 748-750:

CORIFEO. — …[212] Tras eliminar tales deficiencias, tal pesada carga, tales bufonerías innobles, «creó [Aristófanes] un gran arte para nosotros y, tras edificarlo, lo fortificó a manera de torres» [v. 749] con grandes palabras, reflexiones, burlas no de mercado). También Ferécrates hizo decir esto a Esquilo en *Los crapátalos*[213]:

… (yo)… que soy el que al menos les[214] *ha edificado y hecho donación de un gran arte.*

124 ARISTÓFANES, *Fr.* 595 K-A[215]:

… luego[216]…[217] a Sófocles tras tomar de Esquilo … cuanto … es, a Eurípides entero, y a éstos añadir sal, pero, recuerda, sal y no parloteo[218].

125a DIÓGENES LAERCIO, II 133:

Más que a nadie rendía (Menedemo) culto a Homero, luego también a los líricos, además a Sófocles y de forma particular también a Aqueo[219], al cual precisamente adjudicaba el segundo puesto en el drama satírico, mientras que a Esquilo el primero.

b PAUSANIAS, II 13, 6:

LOS dramas satíricos compuestos por este Aristias[220] y por su padre Prátinas[221] son los más estimados con excepción de los de Esquilo.

126 MENANDRO, *El escudo* 410-414:

DAOS. — Y eso de: «Cosa del azar son los asuntos de los mortales, no de la buena deliberación»[222]. Realmente perfecto. «La divinidad hace germinar una culpa para los mortales, cada vez que quiere arruinar por entero una casa»[223]. Esquilo, el que solemnes…

ESMICRINES. — *(interrumpiéndolo)* ¿Estás sentencioso, miserable?

127 DIONISIO DE HALICARNASO, *La imitación* II 206, 2-8 Usener-Radermacher:

Pasemos ya a los trágicos … Pues bien, Esquilo fue el primero en ser elevado, inclinado a la grandiosidad, conocedor de la adecuación de caracteres y sentimientos, dotado del lenguaje figurado y real en una medida destacada, pero también en muchas ocasiones él mismo fue artífice y creador de palabras y cosas suyas propias, y más variado que Eurípides e incluso que Sófocles en la introducción de nuevos personajes.

128a DIONISIO DE HALICARNASO, *La composición literaria* 22:

El carácter de la composición austera es el siguiente: aspira a que las palabras asienten con firmeza y adopten posiciones fuertes, de modo que cada palabra se perciba perfectamente y se interpongan entre las palabras separaciones considerables con intervalos de tiempo perceptibles. No le importa nada utilizar muchas veces encuentros ásperos y disonantes, como ocurre con las piedras sin elegir que se ajustan en la construcción de una casa, cuyos asientos no quedan ni cuadrados ni pulidos sino, de algún modo, sin trabajar e improvisados. Suele alargarse habitualmente con palabras grandes y que se desarrollan extensamente, pues le resulta molesto el hecho de verse reducida a sílabas breves, excepto si la necesidad le obliga. Con respecto a las palabras, la composición austera intenta alcanzar y persigue esos objetivos. Con respecto a los *côla*, se aplica a los mismos objetivos de la misma manera poco más o menos. Elige los ritmos más valiosos y magníficos y no pretende que los miembros se correspondan mutuamente ni que sean muy semejantes ni esclavos de una secuencia obligatoria, sino que sean nobles, simples y libres; pretende que se parezcan más a la naturaleza que al arte y que se basen más en el sentimiento que en la caracterización moral.

Y generalmente evita componer períodos que hagan perder el sentido, si alguna vez espontáneamente se ve arrastrada a ello, suele enfatizar el descuido y la sencillez. Para cerrar el período circular, no añade ninguna palabra que no ayude al sentido; no se esfuerza para que los asientos de las palabras resulten de algún modo teatrales o pulidos; no mide los períodos, por Zeus, para que sean proporcionados a la respiración del que habla; y no se ocupa de ninguna otra cosa semejante. Además son rasgos propios de tal tipo de composición los siguientes: contrabalancea los casos; varía las figuras; presenta pocos nexos; suprime los artículos; desdeña frecuentemente las secuencias; es mínimamente

florida; es altanera, natural, sin rebuscamiento; su belleza está en el arcaísmo y el sabor antiguo.

Muchos han sido los partidarios de este tipo de composición en poesía, historia y oratoria pública. Se distinguen de los demás en poesía épica Antímaco de Colofón y Empédocles el filósofo; en poesía lírica, Píndaro; en tragedia, Esquilo; en historia, Tucídides; en oratoria, Antifonte[224].

b DIONISIO DE HALICARNASO, *Demóstenes* 38-39 Aujac:

38. Las características del estilo de composición severo, arcaizante y que no busca la ingeniosidad sino la dignidad, son las siguientes: gusta de utilizar palabras largas y de sílabas largas y que todas ellas ocupen lugares seguros y amplios, y separa unas de otras mediante la adopción de intervalos de tiempo considerables. … . Ésta es normalmente una primera peculiaridad de este estilo de composición. La otra es la siguiente: busca conseguir en las combinaciones de las palabras choques en hiato, contraposiciones, asperezas que violenten levemente el oído. … 39. Éstos son los rasgos característicos del primer estilo de composición en lo que atañe a las partes más cortas y elementales del lenguaje, pero en los llamados miembros de frase *(côla),* que se forman a partir de la reunión de palabras y a su vez la combinación de ellos constituye los períodos, no sólo se dan estas características sino también el que los ritmos que rigen su medida no son modestos ni muelles ni innobles, sino elevados, viriles y grandilocuentes —y es que el ritmo en la prosa no es cosa baladí y que carece incluso de la categoría de componente innecesario, sino que, si hay que decir la verdad, a mi juicio es el elemento soberano de todos los que son capaces de hechizar y fascinar al oído—. Además de los ritmos también las figuras de las representaciones son nobles y de consideración, no sólo las de pensamiento sino también las de lenguaje. … Además, es propio de este estilo de composición también el que los períodos son algo independientes y sencillos, y no hacen coincidir el fin del sentido con el suyo propio ni se ajustan a la respiración del orador y ni siquiera al menos se sirven de saturaciones innecesarias de palabras con la vista puesta en la intención subyacente ni terminan con ritmos algo espectaculares y elegantes. En general, este tipo de composición realmente ni siquiera siente inclinación por la estructura en períodos para la mayoría de las ocasiones, sino que gusta de presentar una disposición de alguna manera sin elaboración, con sencillez y, en su mayor parte, de frases cortas, proponiéndose como modelo la inartificiosa naturaleza. Y si en alguna ocasión un bello ritmo acompaña a miembros de frase *(côla),* períodos o cadencias *(báseis)* compuestos de forma inadecuada, este producto resultante del espontáneo azar no lo rechaza.

También los siguientes rasgos, además, son característicos del estilo de composición arcaizante y austero: no utiliza conjunciones en abundancia ni el artículo de forma constante, sino que en ocasiones incluso en menor medida de lo necesario; no mantiene la palabra en los mismos casos, sino que con frecuencia los cambia; respecto a la concordancia con lo previamente expuesto adopta una expresión despreocupada, incluso en los casos de estructuración ordenada; entrelaza las partes de manera excelente y personal y no de acuerdo con la opinión o el deseo de la mayoría. Ejemplos de este tipo de composición, entre los poetas y líricos, es el estilo de Esquilo casi por entero y el de Píndaro, con excepción de los *Partenios* y algunas otras obras que reclaman una estructuración semejante a la de éstos —no obstante, también en éstos se pone de manifiesto una cierta dignidad, fiel guardiana de la pátina arcaizante del estilo de composición severo—. Entre los historiadores el más brillante y que se erige por encima de los demás en este tipo es Tucídides.

129 *Vida de Esquilo* (Suplemento *d* Herington, p. 63):

Tomado de la *Historia de la música*: también en este aspecto Esquilo es considerado el mejor poeta de tragedia, dado que presenta personajes grandes e importantes. Más aún: organiza alguna de sus tragedias sólo con dioses, como los *Prometeos*. Y es que los autores más antiguos llenan sus obras de dioses, y todos los personajes tanto de la escena como de la *orchestra* son divinos.

130 Escolio al *Prometeo encadenado* 175 Herington:

(Prometeo encadenado 173-177:

PROMETEO. — … y, sin temer jamás sus duras amenazas, esto yo se lo haré saber, antes de que me libere de estas salvajes cadenas y esté dispuesto a pagar compensaciones de esta afrenta).

Es propio de la naturaleza altiva de Esquilo y de Prometeo eso de que Zeus pague compensaciones después de la liberación.

131 PROPERCIO, II 34, 41-42:

Renuncia también a componer palabras con el coturno esquíleo, renuncia, y relaja tus miembros en suaves coros.

132 PSEUDO-LONGINO, *Acerca de lo sublime* XV 1:

1. También las imágenes *(phantasíai),* joven amigo, son muy apropiadas para aportar majestad, magnificencia y energía…, pero ya hoy en día se ha impuesto este término cuando, bajo los efectos del entusiasmo y de la emoción,

uno cree estar viendo lo que cuenta y lo presenta a los oyentes bajo esa óptica… 5. Y puesto que Esquilo se atreve a imágenes muy de corte heroico, como también es en él el caso de *Los Siete contra Tebas*: …[225], jurándose unos a otros la muerte de cada uno de sí mismos sin piedad —en alguna ocasión, sin embargo, presenta las ideas sin elaborar, como lana sin cardar, toscas—; pues bien, a pesar de ello Eurípides, por rivalidad, se aventura también a riesgos semejantes[226].

133 QUINTILIANO, *Instituciones oratorias* X 1, 66:

Esquilo fue el primero en dar esplendor a las tragedias: elevado, grave y grandilocuente a menudo hasta el exceso, pero tosco en muchas ocasiones y desordenado; por todo lo cual los atenienses permitieron a los poetas posteriores presentar a concurso las obras de aquél, una vez corregidas. Y de este modo muchos obtuvieron la corona del premio.

134 PLUTARCO, *¿Fueron los atenienses más ilustres en guerra o en sabiduría?* 348 D:

Si, de esta forma, la sabia sutileza de Eurípides, la elocuencia de Sófocles y la grandilocuencia de Esquilo[227] rechazaron alguna dificultad o alcanzaron algún brillante triunfo, es justo en ese caso que las obras dramáticas sean comparadas con los trofeos de guerra.

135 DIÓN CRISÓSTOMO, 52 (35) 4-15:

4. Pues bien, me adjudicaba a mí mismo el papel de corego con gran esplendidez e intentaba prestar atención, como si fuera juez de los primeros coros trágicos. Sin embargo, incluso bajo juramento no sería yo capaz de manifestarme en sentido alguno, y por mi voto al menos ninguno de esos hombres (Esquilo, Sófocles y Eurípides) habría sido declarado inferior. Así, la grandeza de ánimo y el estilo arcaico de Esquilo, además de la rudeza de su pensamiento y de su lenguaje, se mostraban apropiados a la tragedia y a los caracteres antiguos de los héroes, pues no tenían nada de intriga, ni de parloteo, ni de humillación… [228] 11. La sagacidad de Eurípides y su solicitud por todos los detalles, de forma que no dejaba nada increíble y descuidado y no utilizaba las acciones de forma simple, sino con toda la capacidad de expresión, son, por así decirlo, opuestas a la sencillez de Esquilo, dado que eran características muy cívicas y retóricas y capaces de proporcionar la máxima utilidad a los lectores. … [229] 15. Y Sófocles da la impresión de estar entre medias de ambos, pues no posee la rudeza y

sencillez de Esquilo ni la precisión, agudeza y civismo de Eurípides.

136 FOCIO. *Biblioteca* 101 b 4[230]:

Del estilo sencillo, puro y ático menciona (Frínico) como modelos, reglas y paradigma por excelencia a Platón y a Demóstenes …, entre los poetas cómicos a Aristófanes …, y entre los trágicos a Esquilo como el más grandilocuente, a Sófocles como el dulce y a Eurípides como el omnisciente.

137 ELIO ARISTIDES, *Discursos* 3 (46) 65 Lenz-Behr:

Y veo efectivamente también que, por lo que se refiere a la tragedia, Esquilo no fue el responsable de dar entrada al parloteo, y que tampoco el de muy dulce lenguaje, Sófocles, en ningún momento tuvo que oír eso de haber sido el que animó a los atenienses a parlotear —puesto que, pienso, se atuvieron lo más que pudieron al estilo solemne y presentaron los caracteres de una manera superior al tipo de la mayoría—, mientras que Eurípides fue censurado de acostumbrarlos a parlotear, pues pareció que había perdido algo de la gravedad.

138a ELIO ARISTIDES, *Discursos* 22 (19) 11 Keil:

Lo que ahora la divinidad ha concedido ver y celebrar con himnos, ¿qué treno argivo[231], qué cantores entre los egipcios o los frigios darán su talla?, ¿qué Esquilo eleusinio lo cantará de forma apropiada?, ¿qué clase de trampas en forma de fuego de Nauplio, según dijo Sófocles[232], es preciso equiparar a este incendio?

b HIMERIO, *Discursos* 8 (23) 4:

¡Oh sufrimiento[233] merecedor de la grandilocuencia de Esquilo!

c BASILIO DE CESAREA, *Epístolas* 74.2 Courtonne:

Realmente necesitábamos a Simónides o a algún poeta lírico semejante, que supiera claramente componer un lamento por los sufrimientos. Pero ¿por qué menciono a Simónides, siendo como es necesario mencionar a Esquilo o a cualquier otro que, de manera paralela a aquél, haya expuesto claramente la magnitud del infortunio y elevado un grandilocuente lamento?

d TEODORETO, *Historia eclesiástica* 3.7.6:

La dramática situación[234] de Marco el obispo de los Aretusios necesita de la grandilocuencia de Esquilo y Sófocles, para que puedan exponer con el merecido tono trágico los padecimientos de aquél.

139 MACROBIO, *Saturnales* V 22.12:

…[235] a Esquilo, el muy destacado autor de tragedias, …

140 Escolio a ARISTÓFANES, *Las nubes* 1367:

(ARISTÓFANES, *Las nubes* 1365-1367:

ESTREPSÍADES. —… Y entonces éste [Fidípides] dijo al punto: Yo creo que Esquilo es el primero entre los poetas «—lleno de ruido, incoherente, grandilocuente, fabricante de vocablos escarpados—» [v. 1367]).

Porque las palabras de Esquilo tienen imaginación, pero si se las somete a comprobación, carecen de aplicación. Son incoherentes.

141 Anónimo, *Acerca de la Comedia,* en *Prolegómenos a la Comedia* III, p. 8, 24 Koster:

Fue (Cratino) el más poético, puesto que adoptaba una composición según el modelo de Esquilo.

141A MIGUEL PSELO, *Hermenéutica de la lengua común 5* Sathas:

La composición de las palabras no es sencilla…, sino que en unos casos se ha formado de acuerdo con la elegancia y sencillez de los vocablos, mientras que en otros sirviéndose de elementos extremadamente malsonantes y de todo cuanto tenga la pronunciación indecorosa, y la armonía intermedia es el resultado de la mezcla de uno y otro extremos. Y los poetas y prosistas son partidarios cada cual de uno u otro de estos estilos…. Por ejemplo, Esquilo es rudo para el oído porque eleva su poesía a la majestuosidad con palabras no de hermosa resonancia sino rudas y malsonantes; Sófocles difiere un poco de éste, y Eurípides de Fliunte cambia su estilo a más ligero.

142 Escolio a TUCÍDIDES, IV 135, 2:

(TUCÍDIDES, IV 135.2: Y así terminaba el invierno; y con él acababa el noveno año de esta guerra que escribió Tucídides).

«Escribió Tucídides»: …. Hay que saber que en el carácter refinado de la expresión Tucídides imitó a Esquilo y a Píndaro, en el de creador de figuras de pensamiento a su propio maestro Antifonte, en el uso de figuras de dicción a Pródico…, en el carácter gnómico a los socráticos, a Eurípides y a los demás…, y en la disposición al poeta.

143 TZETZES, *Comentarios a Las ranas de Aristófanes* 1328:

(ARISTÓFANES, *Las ranas* 1325-1328:

ESQUILO. — Mas, ¿componiendo tú de tal forma
osas mis cantos criticar,
tú que al estilo de las doce posturas

de Cirene[236] los tuyos compones? [v. 1328]).

… Este hombre (Eurípides) tanto por su claridad como por la muy rectilínea exposición de cada drama uno por uno, y por los proemios, y por las restantes partes, no sólo no es censurable, sino incluso digno de alabanza. Y Esquilo también muy bien con la excepción, sin embargo, de utilizar términos escarpados[237] y disfrutar en exceso con la falta de claridad.

144 TZETZES, *Comentarios a Los trabajos y los días de Hesíodo* 414:

Llamo falsarios también a los que ahora gozan de gran influencia en los salones reales, porque se dejan seducir con lisonjas y no rechazan con muy recto criterio las obras fraudulentas separándolas de los grandes tratados, sino que en algunos puntos —mejor, en todos— las exaltan incluso por encima de las obras escritas con arte, al igual que los que antiguamente antepusieron las piezas fraudulentas de Eurípides a las sabias obras de Esquilo, presentando el largo tiempo transcurrido como testimonio de su torpeza, puesto que siguen siendo puestos a prueba en las obras de uno y otro incluso hasta hoy …. Esquilo era apto para el mando, sabio, arrastraba tras de sí una línea de estirpe real, participó en la batalla naval contra Jerjes al lado de sus hermanos que eran generales, en tierra firme había ya vencido, se apartaba de los banquetes y de las plazas públicas, era contrario a la adulación y observador de la nobleza de sentimientos en todo. De ahí que recibiese de aquéllos tal pago por su nobleza de sentimientos y sabiduría, al igual que también antes de Esquilo el poeta trágico Frínico tuvo que pagar satisfacciones por la verdad, cuando fue condenado a una multa de mil dracmas por haber puesto por escrito la toma de Mileto por los persas y haber movido al auditorio del teatro a la lamentación[238]. De igual forma también Píndaro[239] pagó una multa de mil dracmas a los tebanos por haber escrito que Atenas era el bastión de la Hélade. Tales son antes y ahora las recompensas a la falta de adulación y a la verdad.

144A JUAN CATRARES, *Sátira contra Neófito* 124-128 *(Anecdota Graeca,* p. 679 Matranga):

No consideraba (Neófito) oportuno ser instruido en la gramática, porque era de la opinión de que ésta en modo alguno era digna de su naturaleza. De ahí que a Eurípides lo llama ligero de lengua y charlatán, a Esquilo rudo de lenguaje, y a Sófocles le da el apelativo del muy malhumorado; no conoce a Aristófanes, tampoco *Los días* de Hesíodo, ni la *Teogonia* ...

144B Anónimo, en Códice *O* de Esquilo fol. 3ʳ Herington[240]:

Sabio Sófocles, de talento natural Eurípides,
pero por Esquilo admiración mayor siento incluso que por éstos.

144C AGATÁRQUIDES, *Sobre el Mar Rojo* 8 *(Geographi Graeci Minores* I. pp. 117, 7ss.):

¿Por qué no pido cuentas a Homero, que cuenta la rencilla entre Zeus y Posidón, de transmitir a los hombres una fiabilidad imposible de verificar? ¿Y no hago censura de Hesíodo, que se atreve a aclarar la génesis de los dioses? ¿Y no reprendo a Esquilo, que en muchas ocasiones mintió y escribe muchas cosas inadmisibles? ¿Y no acuso a Eurípides …? … La razón está en que todo poeta se inclina al encantamiento del alma más que a la verdad.

Q. AUTORES DE OBRAS SOBRE ESQUILO[241]

R. FORTUNA DEL TEXTO DE ESQUILO

145 PSEUDO-PLUTARCO, *Vida de los diez oradores* 841 F:

También introdujo (Licurgo) leyes: la relativa a los actores de comedia …; la de que se erigieran estatuas de bronce de los poetas Esquilo, Sófocles y Eurípides, y se hiciera una copia de sus tragedias y se guardara en depósito público, y el secretario de la ciudad se las leyera a los que las fueran a representar comparando los textos, pues no se permitiría representarlas desviándose de tal copia.

146 GALENO, *Comentarios al libro III de Las epidemias de Hipócrates* 2.4 (p. 79, 23ss. Wenkebach):

De que aquel Tolomeo[242] se comportó de esta manera en la adquisición de los libros antiguos, dicen que no es un pequeño testimonio lo que hizo con los atenienses: les dio en garantía quince talentos de plata y se llevó los libros de Sófocles, Eurípides y Esquilo con la pretensión únicamente de hacer una copia de ellos y luego inmediatamente devolverlos sanos y salvos; después de hacer una lujosa confección en excelente material escriptorio, se quedó con los ejemplares que había recibido de los atenienses, y les envió los que él había confeccionado, instándoles a que se quedaran con los quince talentos y aceptaran los nuevos libros en lugar de los antiguos que le habían entregado. A los atenienses, pues, aunque no hubiera enviado los libros nuevos, sino que se hubiera quedado con los antiguos, no les hubiera sido posible hacer otra cosa, puesto que realmente habían aceptado el dinero en esas condiciones de que ellos se lo quedarían si también aquél se quedaba los libros; por esta razón aceptaron los nuevos y se quedaron también con el dinero.

147a TZETZES, *Prolegómenos a la Comedia* (XI a) I 1-8, p. 22 Koster:

Alejandro de Etolia[243] y Licofrón de Calcis[244], atraídos por la munificencia real, editaron[245] para Tolomeo Filadelfo los libros teatrales —me refiero a los de la Comedia, a los de la Tragedia y a los del Drama satírico—, y con ellos estaba y colaboraba también en la tarea de edición el excelente bibliotecario de tan gran biblioteca Eratóstenes. Las fichas *(pínakes)* de estos libros las redactó Calímaco. Alejandro editó el material trágico, Licofrón el cómico; Calímaco y Eratóstenes eran jóvenes[246]. Éstos editaron los libros teatrales siguiendo la pauta con que los Aristarcos y Zenódotos habían cuidado los de los poetas.

b TZETZES, *Prolegómenos a la Comedia* (XI a) II 1-25, p. 31 Koster:

Alejandro de Etolia, Licofrón de Calcis, y además Zenódoto de Éfeso, a instancias todos ellos de Tolomeo Filadelfo, editaron a expensas del rey el uno los libros de Tragedia, Licofrón los de Comedia, y Zenódoto los poemas homéricos y los de los restantes poetas. El mencionado rey, ese Tolomeo, realmente el espíritu más filosófico y extraordinario, deseoso de la puesta en práctica de todo cuanto fuese hermoso —espectáculo, obra, texto—, había reunido en Alejandría, por mediación de Demetrio de Falero y de otros ancianos, libros de todas partes con cargo a los fondos reales, y los había separado en dos bibliotecas: el número de la de fuera de palacio fue de 42.800 libros, y el de la de dentro de 400.000 libros reunidos en volúmenes colectivos[247], y 90.000 individuales e independientes, a juzgar por las fichas que Calímaco, que era en ese momento un joven miembro del consejo áulico, redactó de ellos al final después de la ordenación. Eratóstenes, coetáneo suyo, recibió del rey el encargo de ocuparse de la custodia de tan gran biblioteca. Sin embargo, la labor de Calímaco y de Eratóstenes poco después fue, como he dicho, la de ordenar y editar los libros, también durante el reinado del mismo Tolomeo Filadelfo. Ahora bien, puesto que la colección así reunida constaba de los libros en griego, de los de todo tipo de procedencia extranjera y, entre ellos, los que estaban en hebreo, ese rey sin contemplaciones, que era un río de áurea corriente pero que fluía por siete bocas, las obras extranjeras las cambió conjuntamente a la escritura y lengua griegas utilizando los servicios de sabios de las mismas lenguas que esas obras y que hablasen con precisión el griego…; y respecto a las obras en griego, como ya he dicho más arriba, las de Tragedia las editó por mediación de Alejandro de Etolia, las de Comedia por Licofrón, y por Zenódoto de Éfeso las de los restantes poetas y, de manera especial, los poemas homéricos[248],

c Anónimo, *Prolegómenos a la Comedia* XI c 1, p. 43 Koster:

Hay que saber que Alejandro de Etolia y Licofrón de Calcis, atraídos por Tolomeo Filadelfo, editaron los libros teatrales, Licofrón los de Comedia y Alejandro los de Tragedia, así como también los dramas satíricos. Tolomeo, que era un gran amante de los textos, había recopilado en Alejandría, por mediación de Demetrio de Falero y de otros hombres célebres, libros de todas partes con cargo a los fondos reales, y los había separado en dos bibliotecas: el número de la de fuera de palacio fue de 42.800 libros, y el de la dentro 400.000 libros reunidos en volúmenes colectivos y 90.000 independientes e individuales; sus fichas finalmente las redactó Calímaco. A Eratóstenes, coetáneo de Calímaco, el rey le encargó la custodia de tan gran biblioteca.

S. REPRESENTACIONES PLÁSTICAS DE ESQUILO[249]

148 PAUSANIAS, I 21, 1:

1. Los atenienses tienen en el teatro estatuas de los poetas trágicos y de los cómicos, en su mayoría de los escasamente conocidos: por ejemplo, con excepción de Menandro, no estaba ningún poeta cómico de los que alcanzaron fama. De tragedia están entre los conocidos Eurípides y Sófocles. … 2. La estatua de Esquilo, en mi opinión, fue realizada mucho después de su muerte y de la pintura que representa la empresa de Maratón.

T. MISCELÁNEA

149a PLUTARCO, *Cómo percibir los propios progresos en la virtud* 79 D:

Los que verdaderamente hacen aún más progresos son los que son capaces de sacar provecho no sólo de las palabras sino también de lo que contemplan y de todo tipo de cosas, y de recoger lo conveniente y útil, como, por ejemplo, se dice de Esquilo y de otros del mismo tipo. Así, Esquilo, en una ocasión en que contemplaba un combate de pugilato en los Juegos del Istmo y cuando el público estalló en gritos al ser golpeado uno de los dos contendientes, dio un codazo a Ión de Quíos al tiempo que le decía: «¿Ves qué cosa es el entrenamiento? El golpeado se mantiene en silencio, mientras que los espectadores gritan».

b PLUTARCO, *Cómo debe el joven escuchar la poesía* 29 F:

Esquilo con ocasión de unos Juegos del Istmo, al ser golpeado un púgil en la cara y producirse un griterío, dijo: «¿Qué cosa es el entrenamiento? Los espectadores gritan, mientras que el golpeado se mantiene en silencio».

150 HIMERIO, *Discursos* 34 (33) 18:

Se cuenta que Solón, que se había convertido en un enamorado de la sabiduría, estuvo dando vueltas por toda la tierra tras las huellas siempre de cualquier cosa sabia. Fue, pues, hasta Lidia, y se le vio también después de éstos entre los jonios, y llegó igualmente al lado de los egipcios… Una vez que llegó a Grecia, encontró a Esquilo, que, aún joven, después de Tespis y los autores de tragedias anteriores a aquél despertaba ha poco la poesía del suelo hacia lo alto, a fin de poder hablar a los espectadores desde las alturas; y, admirado ante la tragedia, con frecuencia se entregaba él mismo a los poemas de Esquilo a la par que el muchacho, a fin de poder representar una historia trágica a partir de los poemas de aquél[250].

151 ARISTÓFANES, *Las nubes* 1364-1365:

ESTREPSÍADES. — … Y luego le (a Fidípides) exhorté a que, ea, cogiese un ramo de mirto y me recitase algunos versos de Esquilo.

152 ARISTÓFANES, *Fr.* 161 K-A (en ATENEO, 365 B):

Lisias utiliza el término «comida en común» *(súndeipnon)* en lugar de «tertulia después del banquete» *(sumpósion)*[251] en el *Contra Micino por asesinato,* pues dice: …[252]. Y Platón también dijo: …[253]. Y Aristófanes en *Gerítades*[254]: «… alabando a Esquilo en las comidas en común …».

153 LUCIANO, *Contra un ignorante que compraba muchos libros* 15:

Se cuenta también que Dionisio[255] escribió una tragedia de forma muy descuidada y motivo de irrisión, hasta el punto de que Filóxeno[256] con frecuencia, al no poder contener la risa, se vio encerrado en las canteras[257] por causa de ella. Pues bien, aquél, enterado de que estaba siendo objeto de burla, con gran solicitud se hizo con la tablilla en la que Esquilo escribía y, así, él se creía que llegaría a estar poseído por la divinidad e inspirado por influjo de la tablilla. Pero, no obstante, sobre aquella misma siguió escribiendo cosas mucho más risibles, como, por ejemplo, también aquello de: …[258].

154 PLUTARCO, *Vida de Alejandro* 8, 3:

Y como no tenía (Alejandro) medio de hacerse con los demás libros[259] en aquellos parajes del interior, solicitó de Hárpalo que se los enviase, y éste le envió los libros de Filisto y numerosas de las tragedias de Eurípides, de Sófocles y de Esquilo, y los ditirambos de Telestes y de Filóxeno.

155a Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 1282:

(ARISTÓFANES, *Las ranas* 1281-1282:

EURÍPIDES. — No, antes al menos de que también oigas otra estrofa lírica «compuesta según el nomos citaródico» [v. 1282]).

«Según el nomos citaródico»: Timáquidas escribe que la alusión es a que Esquilo había utilizado el nomos ortio[260] y de tono agudo.

b Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 1282[261]:

Porque Esquilo utilizaba el nomos ortio y de tono alto.

156a Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 928:

(ARISTÓFANES, *Las ranas* 927-930:

EURÍPIDES. — Palabra clara no habría dicho ni una sola…

DIONISO. — No rechines los dientes.

EURÍPIDES. — …, «sino o Escamandros o fosos o águilas-grifos de bronce sobre escudos», [928] y palabras montadas a caballo, que no serían fáciles de entender).

También hay un rasgo característico en esto, puesto que Esquilo era inclinado a mencionar ríos y montañas.

b TZETZES, *Comentarios a Las ranas de Aristófanes* 928[262]:

«…, sino o Escamandros o fosos»: porque Esquilo escribe cosas tales en sus tragedias: montañas, ríos, colinas, barrancos, zanjas.

157 Anónimo, *Estudios de Métrica*, en el Papiro de Oxirrinco 220 V 1[263]:

En un tiempo yo creía haber sido el primero en haber descubierto este metro, y me enorgullecía de ser el inventor de un nuevo metro. Y luego [descubrí que][264] Esquilo [lo había ya utilizado y][265] antes de éste Alcmán[266] y Simónides[267].

158a PSEUDO-MARIO VICTORINO, *Gramática* 2.2 Keil:

Recibe (el tetrámetro anapéstico cataléctico) el nombre de aristofanio no porque él fuese su creador —antes de él lo habían utilizado tanto Esquilo como Cratino[268] y otros—, sino porque Aristófanes hizo un uso muy intenso de este metro[269].

b PSEUDO-MARIO VICTORINO, *Gramática* 3.15 Keil:

Aquel tipo de anapestos, cuyo origen viene del verso dactílico, es muy apropiado para los cómicos, y fue denominado aristofanio no porque Aristófanes fuese su creador —tanto Esquilo como Cratino, poeta de la Comedia antigua, lo habían utilizado—, sino porque Aristófanes hizo un uso muy intenso de este metro.

159 CICERÓN, *Tusculanas* II 23:

Hagamos comparecer ahora a Esquilo, no poeta solamente sino también pitagórico —pues así nos ha llegado la tradición—[270].

160 ELIO ARISTIDES, *Discursos* 50 (26) 60-61 Keil:

60. Además, en una ocasión me pareció que el poeta Sófocles llegaba a mi propia casa… 61. Pues bien, al verlo sentí alegría y, levantándome, lo saludaba y preguntaba: «Pero ¿dónde está tu hermano?»; y él dijo: «¿Es que yo tengo algún hermano?»; y yo: «A Esquilo me refiero».

161 [TEMÍSTOCLES], *Cartas* 1:

Temístocles a Esquilo [271]

Al momento de partir[272] habíamos decidido encaminarnos a Delfos, con la intención de vivir entre los delfios cuanto pareciera bien a los atenienses. Por el camino me encuentro con algunos amigos míos de Argos, Nicias, Meleagro y el que no mucho antes había estado en Atenas, Éucrates. Cuando, a mi alrededor, me preguntaron y se enteraron del ostracismo, al punto se afligieron y numerosos reproches lanzaron contra los atenienses. Tras saber que yo estaba resuelto a encaminarme a Delfos, dejaron de hacer reproches a los atenienses, y me censuraban a mí manifestando que ellos quedarían deshonrados si no eran

considerados apropiados para acoger nuestro infortunio, y ponían de testigo a nuestro padre Neocles, que había vivido durante muchísimo tiempo en Argos, mientras que yo me olvidaba de que él había amado a Argos y a sus amigos argivos; y no faltaba ya mucho para que incluso comenzaran a alabar a los atenienses como si nosotros estuviésemos pagando una culpa justa. Finalmente, pedían que no los condenara a resultar merecedores sólo de nuestro casual encuentro y que no afrentase el golpe de buena fortuna que para ellos había supuesto el habernos encontrado, y una vez más traían a colación a Neocles y que sería digno vivir en la misma ciudad que mi padre y en la misma casa. En consecuencia, nos captaron y desviaron hacia Argos, Esquilo. Y ahora en Argos hemos puesto punto final a nuestra inclinación natural[273], y numerosos pesares sobrellevamos porque ni siquiera queremos gobernar a los argivos: tratan de obligarnos, en la idea de que están siendo objeto de injusticia, si no gobernamos; pero a nosotros no nos agrada ni siquiera parecer ser poderosos, no sólo porque estas cosas nos perjudicaron, sino también porque es suficiente haber disfrutado de estas cosas en el momento necesario.

U. EPIGRAMAS[274]

162 *Vida de Esquilo* 11:

A su muerte (de Esquilo) los habitantes de Gela lo enterraron con magnificencia en las tumbas que estaban a cargo del erario público, y lo honraron con grandiosidad inscribiendo el siguiente epitafio:

A Esquilo hijo de Euforión y ateniense esta tumba cubre, tras morir en Gela fértil en trigo.
De su vigor celebrado hablar podría el bosque de Maratón y el Medo de largos cabellos sabedor de ello.

163 *Antología Palatina* VII 411 (Dioscórides):

Dedicado al mismo Tespis[275]. También en este epigrama se hace referencia a Esquilo, el que engrandeció la tragedia después de aquél.

De Tespis es ese invento[276], mas los jueguecillos por el bosque
agreste y esos más elaborados comos
Esquilo los sublimó, el que versos no cincelados
acuñó, sino como bañados por un torrente,
y en la escena novedades introdujo. Boca entre todas
diestra, de los antiguos semidioses uno eras.

164 *Antología Palatina* VII 39 (Antípatro de Tesalónica): Dedicado a Esquilo.

El que trágica resonancia y sublime canto construyó
el primero cual torre en prieto bienhablar,
Esquilo, hijo de Euforión, de suelo eleusinio lejos yace,
gloria con su cuerpo otorgando a Trinacria[277].

165 *Antología Palatina* VII 40 (Diodoro):

Dedicado al mismo[278].

Esquilo esta piedra sepulcral dice que aquí yace,
el grande, lejos de su patria Cecropia[279],

junto a las blancas aguas del sículo Gela. ¿Qué envidia, ay,
a los Teseidas[280] *domina siempre rencorosa de sus prohombres?*[281].

---

[1] Recogida en diversos manuscritos.

[2] ARISTÓFANES, *Las ranas* 1004 (= Test. 120). El corifeo aquí da al fin entrada al debate entre Esquilo y Eurípides, concediendo primero la palabra a aquél.

[3] El texto aquí está claramente corrupto puesto que ese período olímpico correspondería a los años 620-617, y Esquilo debió de nacer casi cien años después *(circa 525* a. C.).

[4] Cf. la Introducción a la *Níobe.*

[5] Ésta es la lectura del *Mediceus,* pero otros manuscritos leen aquí: «hasta el tercer día». Cf. la nota pertinente sobre este punto en la Introducción a esa tragedia.

[6] Normalmente el coro entraba en la Párodos en formación ordenada al ritmo de la estructura métrica concreta en cada caso, pero en esta tragedia es fácilmente admisible que los coreutas iban llegando por separado, como nos lo dejan entrever las palabras iniciales (vv. 140ss.) así como el comentario del escoliasta al v. 140 o también, incluso, la estructura sintáctica del primer par estrófico, cuyas líneas podrían haber sido pronunciadas de forma individual por los componentes del coro según iban entrando.

[7] Sobre el problema del título de esta pieza, cf. la introducción correspondiente.

[8] Comete aquí un error importante el autor de esta *Vida de Esquilo,* puesto que el poeta hizo dos viajes a Sicilia: uno, efectivamente, no mucho después de la fundación de Etna en el año 475 (cf. Introducción a la obra); y otro, mucho más tarde, al final de su vida, tras el éxito de la *Orestía* (458). Cf. SCULLION (2002: 85).

[9] Cf. Test. 162.

[10] El pasaje está claramente corrupto, pues la conocida proporción de tres tragedias y un drama satírico por concurso no encaja con las cifras del texto. En consecuencia, se han propuesto un sinfín de conjeturas textuales (cf. aparato crítico de RADT, en p. 35). Pero tal vez lo más sensato sea aceptar la postura de Wilamowitz: *corruptela insanabilis.*

[11] DICEARCO. 76 Wehrli.

[12] Métricamente se trata de un pentámetro dactílico.

[13] Además de los *Testimonios* agrupados en este apartado B, cf. también los núms. 1.9. 2 y 11.

[14] Como es bien sabido, la cronología del *Mármol de Paros* se retrotrae a partir del año 264-263.

[15] Para la continuación de este escolio, cf. Test. 73.

[16] Cf. también Test. 1.9.

[17] Píndaro.

[18] Cf. también Test. 1.1, 98 y 164.

[19] Otro escoliasta al mismo pasaje aristofánico hace un comentario igual al anterior, con alguna variación textual sin importancia.

[20] Para el contexto del pasaje aristofánico, cf. Test. 8a.

[21] Para el contexto de la cita de Aristófanes, cf. Test. 8a.

[22] En EUFORIÓN. *TrGF* 12 Test. 3, puede verse el árbol genealógico y profesional de la familia de Esquilo, en el que se contabilizan hasta ocho tragediógrafos, incluyendo a nuestro poeta.

[23] HERACLIDES DEL PONTO, 169 Wehrli.

[24] TIRTEO, Test. 39 Gentili-Prato.

[25] ASTIDAMANTE II, *TrGF* 60 Test. 8a.

[26] La información de la fuente respecto a Astidamante II parece en una primera lectura sin mucho sentido en el contexto general, pero probablemente haya que entender que la actuación equivocada de los atenienses en este último caso fue la de esperar a este Astidamante para premiar con una estatua de bronce a una estirpe dedicada en cuerpo y alma a la escena. Sobre la realización de una estatua del propio Esquilo, cf. Test. 148.

[27] Es difícil entender el sentido preciso del texto. Probablemente se esté refiriendo a los poetas trágicos en general (Eurípides y los suyos) por oposición a los artistas de mucha menor categoría como el mencionado titiritero Potino.

[28] Dado el contexto general de Ateneo debe de tratarse de otro artista de escasa categoría al que. sin embargo, los atenienses erigieron una estatua, poniéndolo así en parangón con las grandes figuras del pasado.

[29] Cf. también Test. 1.4 y 11, 2, 93b, 144.

[30] Cf, nota al Test. 3.

[31] Para este Test., cf. el Fr. I de las *Elegías* de Esquilo en el apartado de Obras no dramáticas, al final de este volumen.

[32] Cf. Fr. 477.

[33] IÓN DE QUÍOS, *FGrHist* 392 F 7. Son muy interesantes las consideraciones que hace Jacoby tanto en su volumen de comentarios a Ión de Quíos, pp. 197s., como en el que contiene las notas respectivas, p. 129: en primer lugar, la importancia de esta afirmación de Ión, que pudo incluso recibir la noticia de boca del propio Esquilo; así como el hecho de que el escoliasta, en su empleo de Ión como fuente testimonial, sólo mencione la participación en Salamina. De otro lado, es sorprendente el silencio de Heródoto que, sin embargo, menciona la participación de Cinegiro en Maratón (cf. Test. 16), todo lo cual habla a favor de la no autoría esquílea del epigrama compuesto para su tumba (cf. Test. 1.11).

[34] En la batalla de Salamina.

[35] ESQUILO, *Los persas* 341-343.

[36] Curiosamente HERÓDOTO, VII 184.1 da este mismo número de 1.207 naves, aunque él está hablando del momento de la partida de Asia, y precisa además (párrafos 2-3) que éstos eran los barcos grandes, en los que iba una dotación de 200 guerreros por nave, a lo que había que añadir otras 3.000 ligeras, con ochenta hombres a bordo.

[37] Cf. también Test. 1.4, 2, 50, 51, 93b, 94 y 144.

[38] En la persecución que los griegos hacen hasta el mar tras los persas fugitivos en el

desenlace de la batalla de Maratón.

[39] Este Otríades es el héroe espartano en la guerra de éstos contra Argos por la posesión de Tirea (cf. HERODOTO, I 82).

[40] Este epigrama de Crinágoras está destinado a ensalzar la actuación heroica de Arrio, un soldado itálico; y la idea general es que, si uno trae a colación a Otríades o a Cinegiro como modelos de valor guerrero, él puede presentar en paralelo el caso de Arrio. Lo importante aquí es destacar una vez más la pervivencia paradigmática de Cinegiro. También Otríades debió de tener una notoriedad semejante: cf., por ejemplo, dentro de la misma *Antología Palatina* VII 526 (Nicandro), VII 430 (Dioscórides), VII 431 (anónimo); o también PLUTARCO, *Compendio de historias paralelas griegas y romanas* 306 A-B; o LUCIANO, *Caronte* 24 y *El maestro de Retórica* 18.

[41] Para un análisis de todas las fuentes de esta pintura, así como su posible reconstrucción, cf. HARRISON (1972).

[42] Plutarco acaba de referirse a las batallas de Maratón, de Salamina y de Platea.

[43] De este pintor Fasis no tenemos más información pero, dada esa característica de evitar los rasgos de identificación personal, suele situársele en un momento poco posterior a la batalla de Maratón (cf. G. LIPPOLD. en *RE* XIX col. 1896).

[44] Para entender esa reiterada alusión a las manos de Cinegiro y, consiguientemente. para la comprensión de todo el epigrama, cf. Test. 16.

[45] De Polemón el Sofista conservamos dos pequeñas declamaciones sobre dos héroes de la batalla de Maratón, Calímaco y Cinegiro. En una y otra pieza los padres respectivos de ambos héroes discuten por el honor de pronunciar el elogio fúnebre. El texto de una y otra pieza puede consultarse en la ed. de H. HINCK, Teubner, Leipzig, 1873.

[46] Autólico era hijo de Hermes, que le otorgó la facultad de poder robar sin ser nunca descubierto.

[47] Esta disertación de Máximo de Tiro versa sobre el interrogante de si son más útiles para la ciudad los que guerrean en su defensa o los que trabajan la tierra, inclinándose el autor por los primeros.

[48] Esta disertación trata de que es preciso sacar provecho incluso de las circunstancias que nos rodean.

[49] Debe de estar aludiendo al abreviamiento métrico que supone la variante *-ne-* del texto *(Kunégeire)* frente a la forma larga *-nai- (Kunaígeire)* en el nombre del personaje.

[50] Calímaco.

[51] Cinegiro.

[52] Maratón.

[53] En esta pieza oratoria de Libanio Cimón se dirige a los atenienses con el ruego de poder reemplazar en la cárcel a su padre Milcíades, héroe ateniense en la guerra contra el poder persa.

[54] Sobre este héroe ático, que ofreció a sus hijas en sacrificio para alejar una peste que asolaba al demo de Hagnunte, cf. DEMÓSTENES, 60 *Discurso fúnebre* 29 y

PLUTARCO, *Teseo* 13.

[55] Es el rey mítico de Atenas que se dejó matar para que no se cumpliera el oráculo que Delfos había dado a los peloponesios sobre que sólo tomarían la ciudad si no mataban a Codro.

[56] El texto está en boca de Demóstenes, que alude a la batalla de Queronea.

[57] Es un artista, pintor y escultor, de mediados del siglo v a. C. que realizó estatuas para Olimpia y Atenas y pintó cuadros para el Teseón y el Pórtico de las Pinturas en Atenas.

[58] El término que aquí dan los manuscritos no tiene sentido en el conjunto, aunque es claro que tiene que estar en relación con la bien conocida anécdota de la mano de Cinegiro.

[59] Cf. Test. 22.

[60] Cf. nota correspondiente en el Test. 22.

[61] El epigrama anterior en la Planudea, el 117, está dedicado a Cinegiro expresamente (cf. Test. 22).

[62] El contraste poético aquí conseguido es intenso: las manos de Cinegiro, agarradas al barco, acompañan a los persas en su retirada y siguen siendo para éstos causa de un intenso miedo, a pesar de estar ya sin vida.

[63] Aquémenes es el antepasado de los reyes persas (cf. HERÓDOTO, VII 11.2). Para la genealogía de los Aqueménidas, cf. el Apéndice III de C. SCHRADER, en su traducción de Heródoto en esta misma Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1985, pp. 309-312.

[64] Antiguo nombre del Ática.

[65] El término griego empleado *(eikṓn)* no nos permite dilucidar si el autor se está refiriendo a estatuas o a pinturas. El Test. 18 podría sugerir la segunda posibilidad, pero prefiero en la traducción adoptar una solución igualmente ambigua.

[66] Tomando como modelo a Polemón el Sofista (cf. nota a Test. 23), Tomás Magister escribió igualmente sendas *Declamaciones* con idéntico contenido. Radt tampoco incluye el texto, dada su amplitud, y remite a la ed. de F. W. LENZ, Leiden, 1963.

[67] Hoy en día suele pensarse que están equivocadas las fuentes que nos presentan a un hermano de Esquilo llamado Aminias y partícipe también de forma destacada en la guerra contra los persas. Sería un caso de desviación y confusión de un Amias de Palene mencionado en HERÓDOTO, VIII 84, 87-88 y 93 (cf. FERNÁNDEZ-GALIANO [1986: 22]). Jacoby (en p. 322 de su comentario a ARISTODEMO, *FGrHist* 104 F 1, así como en p. 198 del comentario a IÓN DE QUÍOS, *FGrHist* 392 F 7) precisa que a su juicio la confusión se remonta al menos a Éforo, fuente de DIODORO SÍCULO, XI 27, I (= Test. 49), aunque probablemente sea incluso anterior.

[68] Cf. HERÓDOTO, VIII 87-88 y 93.

[69] Titono es el prototipo legendario de una ancianidad sin fin: la Aurora, enamorada de él, solicitó de Zeus la inmortalidad para él, pero se olvidó de incluir en la súplica que permaneciese también eternamente joven. El rey de los dioses le concedió el ruego, y

Titono tuvo una vejez prolongadísima, hasta que la misma Aurora lo convirtió en una cigarra. Su figura mítica se convirtió en un proverbio: «la vejez de Titono» (ZENOBIO, VI 18 [*Corpus de Paremiógrafos griegos* I, p. 166]: agradezco esta referencia a F. García Romero). El tópico ya aparece en ARISTÓFANES, *Acarnienses* 688.

[70] JACKSON (1926: 29) ha supuesto aquí una pequeña laguna, que propuso completar con «[tu navarca]».

[71] JACKSON (1926: 29) supone aquí también una laguna, aunque en esta ocasión no hace propuesta alguna de reconstrucción. DOENGES (1981) sugiere al editar el texto: «… [vivir] en su propia patria…».

[72] Texto corrupto de seis palabras.

[73] Cf. también Test. 1. 2.

[74] HOFFMANN (1951: 31) sugiere la posibilidad de que ésta fuese la ocasión de su primera intervención teatral.

[75] Como es bien sabido, la cronología del *Mármol de Paros* se retrotrae a partir del año 264/3.

[76] Cf. también Test. 59 y 60a-c.

[77] Realmente esta lectura la dan sólo algunos manuscritos, mientras que otros dan el título abreviado *(Glauco),* lo que crearía conflicto con el también esquíleo *Glauco marino.* La crítica moderna conviene en la primera lectura.

[78] Cf. igualmente Test. 1.18.

[79] HERÓDICO, IV 5 Düring. Gramático del siglo II a. C., discípulo de Crates de Malo.

[80] ERATÓSTENES, 109 Strecker. Eratóstenes de Cirene, el famoso estudioso del siglo III a. C. y más conocido por su *Mitología del firmamento (Catasterismos),* también dedicó una parte amplia de su tarea filológica al estudio de la comedia, en especial a la antigua.

[81] Para el contexto aristofánico, cf. Test. anterior.

[82] DÍDIMO, p. 205 Schmidt, correspondiente a su comentario a Aristófanes.

[83] Esta precisión del escoliasta nos lleva a suponer que para él hay una distinción léxica entre *kathéseis* («puestas en escena», en 56a-b) y *didaskalíai* («adaptaciones», sólo en 56b): este segundo término implicaría más claramente la existencia de variaciones entre una representación y otra, todo lo cual vendría refrendado tanto por la idea general del escolio como por esa indicación final de que «una de esas dos versiones no se ha transmitido». Ahora bien, con excepción de este contexto tal vez habría que afirmar que ambos términos son sinónimos (para los casos de una clara y consciente segunda edición revisada de un texto literario el griego dispone del término *diaskeuḗ).* Sobre el problema de la existencia o no de dos versiones de esta tragedia, cf. el erudito estado de la cuestión en RADT (1985: 49), y un tratamiento meticuloso de la cuestión en la Introducción de H. D. BROADHEAD a su edición de la obra, Cambridge, 1960, pp. XLVIII-LV, donde admite de grado la posibilidad, aunque vacila en su aceptación definitiva al no disponer de ningún testimonio realmente firme.

[84] Véase también Test. 1.9. Sobre los problemas del título, cf. la Introducción a la

pieza.

[85] Cf. Test. 1.8.

[86] Tenemos diversos testimonios de que Sófocles obtuvo su primera victoria en el año 468 *y,* basándose en este pasaje de Plutarco, se pensó que esa fecha era también la de la primera participación de Sófocles en los concursos de tragedias. Pero posteriormente, a partir de otros testimonios, se ha precisado que «la primera participación» fue en la Olimpiada 77, 2 (471-470), mientras que la «primera victoria» fue efectivamente en el arcontado de Apsefión (469-468).

[87] Este testimonio reduce a uno los viajes de Esquilo a Sicilia (sobre este punto, cf. el apartado K así como la cronología propuesta por M. FERNÁNDEZ-GALIANO en la Introducción general al volumen de las obras conservadas de Esquilo en esta misma colección, núm. 97. Madrid. 1986. pp. 31-33).

[88] Cf. también Test. 81.

[89] ARISTIAS, *TrGF* 9.

[90] Esta última parte de la frase es lingüísticamente imprecisa, por lo que algunos han supuesto que sólo el drama satírico era de Prátinas, pero el test. siguiente (58b) aclara cualquier duda. PRÁTINAS, *TrGF* 4 F 2.

[91] POLIFRASMÓN, *TrGF* 7 F 1.

[92] Conjetura de SNELL *(TrGF,* vol. I, pp. 42s.). Cf. ed. y comentario de L. ARATA en *GLGP* (2004: 38 y 43-45).

[93] En relación directa con esta noticia está Fr. 1 del mismo papiro de Oxirrinco 2256: «[El Prólogo está en boca de] Layo … Los personajes: Layo…».

[94] Para el contexto aristofánico, cf. el testimonio anterior.

[95] El contexto aristofánico puede consultarte en Test. 59.

[96] El texto aristofánico de referencia puede consultarse en Test. 59.

[97] ESQUILO, *Los Siete contra Tebas* 592-594.

[98] Cf. también Test. 65c.

[99] Como es bien sabido, Esquilo replica con los tres versos iniciales de *Coéforas,* la segunda pieza de la *Orestía.* Realmente no están conservados en la tradición manuscrita esquílea. sino que los hemos podido recuperar gracias únicamente a este pasaje aristofánico. La explicación más extendida lo pone en relación con Orestes, el personaje que pronuncia el Prólogo y, además, es el protagonista de la pieza; así, Aristófanes estaría confundiendo el título de la trilogía con el del personaje, o bien se estaría refiriendo a *Coéforas* con un nombre formado sobre el del protagonista («La pieza de Orestes»).

[100] ESTESÍCORO, 171 Page.

[101] Siguen en el papiro unas líneas cuyo texto, aunque con dificultades, permite entender que en opinión del autor del comentario, Estesícoro, después de Homero y de Hesíodo, fue el que más influyó en los poetas posteriores; y un ejemplo es el tipo de reconocimiento que utilizó Esquilo en la *Orestía.*

[102] Media línea aquí del papiro es ilegible, pero el sentido general es que Esquilo

tomó de Estesícoro ese tipo de reconocimiento.

[103] En el original griego: *Dolónia* y *Patrócleia,* con acentuación proparoxítona.

[104] Aristófanes (cf. Test. 62).

[105] Para el contexto aristofánico, cf. Test. 62.

[106] Cf. también Test. 1.9 y 95.

[107] Sigue el texto del Fr. 61.

[108] Para el texto del pasaje aristofánico, cf. el test. anterior.

[109] Sigo el texto editado por AMARANTE (1998: 135s.).

[110] Se refiere al poeta cómico Crates (CRATES, Test. 8 K-A).

[111] La diferencia de unos cuarenta años que hay entre Esquilo y Crates ha dado lugar a cierta polémica Tal vez lo más sencillo sea pensar en la larga distancia que les separa de Demetrio Lacón (s. II-I a. C.). Cf. el comentario de C. ROMEO en pp. 208ss. de su edición.

[112] El texto del papiro es ilegible, pero los editores sugieren con lógica que debía de venir una afirmación del tipo de «hizo aparecer en escena» algún elemento tomado de la pieza esquílea.

[113] Publicado por LOBEL en el año 1952 (vol. XX de la serie de los papiros de Oxirrinco).

[114] El texto es aquí ilegible. La conjetura más aceptada es: Arquedémides (464/463). Así, FRIIS JOHANSEN, WHITTLE (1980: 25) reconstruyen esta primera línea del papiro: «En el arcontado de Arquedémides, en el año primero de la Olimpiada 79», y proponen como fecha el mes de marzo del año 463. Pero hay posturas más críticas: TAPLIN (1977a: 194ss.) habla de un año entre 467 y 456; SOMMERSTEIN (1996: 403-409) piensa en la segunda parte de los sesenta, basándose en ciertos paralelismos con la realidad histórica y política contemporánea de Atenas, y termina inclinándose por la primavera del 461. En cualquier caso, suele pensarse que el término determinante es la participación de Sófocles, al que suele asignársele el año 470 como la fecha de su primera intervención en los concursos dramáticos, lo que imposibilitaría que la fecha de esta noticia didascálica fuera anterior a ese año del 470 (cf. Test. 57). Sin embargo, SCULLION (2002: 87-101) remueve esa fecha sofoclea adelantándola a los comienzos del decenio de los setenta (477?), lo que permite retrotraer el dato relativo a la tetralogía esquílea sobre las Danaides, y Scullion, tras analizar otros parámetros de estilo y estructura dramática de la pieza conservada *(Suplicantes),* sugiere una fecha en torno al 475.

[115] Esta reconstrucción es aceptada por todos. Sobre la discutida ordenación de estas dos primeras obras, cf. la Introducción a *Los Egipcios.*

[116] MÉSATO, *TrGF* 11 Test. 2.

[117] De aquí hasta el final del resto papiráceo hay varios problemas de difícil solución: el propio escriba abre aquí un paréntesis, que suele ser interpretado en el sentido de que se olvidó de enumerar un poco más arriba las obras de Sófocles, cosa que hace ahora, tras mencionar a Mésato; pero las encierra entre paréntesis para evitar el error en la adjudicación; así, las obras ahora mencionadas serían las de Sófocles, aunque no

tengamos ninguna otra noticia de que este poeta hubiese compuesto unas *Bacantes*; de igual modo, las obras de Mésato comenzarían con *Los pastores,* pieza homónima en ese caso a una de Sófocles. La situación es, pues, complicada (cf. para más pormenores: el cap. 1 de GARVIE. (1969); la nota de SNELL a *TrGF* DID C 6 en pp. 44s. del vol. 1; y la edición y el comentario de ARATA en *CLGP* (2004: 39 y 45-49).

[118] El estado del texto no permite una lectura segura: podría ser tanto *Los cíclopes* como *Cicno.*

[119] Sería el título de la tercera pieza de la parte trágica.

[120] Snell, al editar en 1971 a Euforión en el vol. 1 de los *TrGF* (12T1), manifestó su extrañeza de que Esquilo hubiese dejado inéditas cuatro tetralogías (o sea, dieciséis obras), y sugería la posibilidad de que tal vez la fuente estuviese refiriéndose a reposiciones esquíleas por parte su hijo (cf. Test. Gm). En la segunda edición, de 1986, Kannicht (p. 346) adopta una conjetura textual de Müller que reduciría el número de obras a cuatro.

[121] En relación con este apartado, cf. también el Test. 1. párrafos 11, 12 y 15, así como Test. 133. pero habría que añadir aquí las variadas alusiones de Aristófanes a piezas esquíleas que, tal vez, fueron llevadas a escena nuevamente en vida del comediógrafo (en RADT, pp. 56s., puede verse un catálogo pormenorizado, con las oportunas citas e indicaciones bibliográficas).

[122] Cf. nota al Test. 76.

[123] Para el texto del pasaje aristofánico, cf. el test. anterior. De otro lado, para la parte precedente del escolio, cf. Test. 4.

[124] Cf. test. anterior.

[125] Cf. nota anterior.

[126] Cf. Test. 74.

[127] Para la parte anterior de esta fuente, cf. Test. 106.

[128] A pesar de la noticia de este testimonio, ya PICKARD-CAMBRIDGE (1968: 86) precisaba que en los registros conservados no hay huella alguna de que las obras repuestas compitiesen con las de los poetas vivos, y de forma más radical DI MARCO (1992a) estudia el pasaje aristofánico del Test. 72 y defiende que estas reposiciones esquíleas no tenían lugar dentro de los concursos tradicionales de tragedias.

[129] Cf. Test. 133.

[130] Cf. Test. 1.13, 2, 54, 55a-b, 58, 65a-b, 70 y 71.

[131] Cf. también Test. 1.13 y 2.

[132] Es la lista de piezas esquíleas recogida en varios manuscritos. Sobre este punto, cf. la Introducción General al volumen. Sobre los problemas de los títulos individuales, cf. la nota introductoria a cada pieza.

[133] Realmente el texto de este *Catálogo* dice aquí: *Los fabricantes de redes (Diktuourgoí).* Cf. la Introducción a esa obra.

[134] Cf. también Test. 1.15.

[135] Este escolio plantea diversos interrogantes. En primer lugar, parece claro que la

alusión de Aristófanes no es a un actor dramático sino al mismísimo fabulista Esopo, por lo que la identificación con un actor teatral propuesta por el escoliasta sería un error (no hay que olvidar la existencia, en época de Cicerón, de un actor trágico llamado Esopo y al que el orador observó atentamente con vistas a dar entrada en su elocuencia al componente dramático, de lo que nos informa PLUTARCO, *Cicerón* 5). De otro lado, también nos crea tal vez una cierta vacilación esa adjetivación de «grotesco» en un actor de tragedia, aunque siempre podemos entenderlo como un juicio negativo de su capacidad dramática. Reflejo de todo ello son tanto las variadas lecturas de los manuscritos como los constantes intentos modernos de corrección textual (p. ej., Dindorf propuso sustituir Esopo por Eagro y trasladar este escolio al v. 579 de esta misma comedia aristofánica [cf. Test. 80]). Tal vez lo más coherente sea pensar que aquí el escoliasta no entendió la referencia al fabulista y se inventó la existencia de un actor homónimo al que adjudicó tal calificativo en un intento de explicar la referencia aristofánica al carácter jocoso del personaje mencionado.

[136] Algunos críticos han sugerido que el escoliasta se está refiriendo a su comentario al v. 556 de esta misma comedia aristofánica (cf. Test. 79), donde, además de mencionar a Esopo como actor de Esquilo, se incluiría también una alusión, para nosotros perdida, a este Eagro (sobre la propuesta de Dindorf, cf. nota respectiva a ese Testimonio).

[137] Koster, último editor de estos escolios, indica aquí una laguna.

[138] Dada la fecha de la comedia aristofánica (Leneas del 422). lo más sencillo y probable es pensar en la adaptación de Sófocles; pero Radt, con su acostumbrado rigor, precisa que también pudo ser la de Esquilo, dados los diversos Test. (cf. nota inicial al apartado Gm) que apoyan la posibilidad de que esta tragedia fuese una de estas piezas esquíleas que gozaron del privilegio de volver a ser representadas una vez muerto el poeta (cf. Test. 72-77).

[139] Sobre este personaje del mundo del teatro, cf. GHIRON-BISTAGNE (1976: 140).

[140] Este Aristocles es el rétor y gramático de Rodas contemporáneo de Estrabón, que lo cita en XIV 2, 13. Cf. ARISTOCLES, *FHG* Fr. 11 Müller (vol. IV, p. 332).

[141] De la creación del mundo.

[142] Suele relacionarse a este Agatarco con el homónimo de PLUTARCO, *Alcibíades* 16. 5, que decoró la casa del político ateniense. Ahora bien, esto crea un problema de cronología, puesto que ello supone que era aún bastante joven cuando trabajó para Esquilo, aunque esta circunstancia puede perfectamente ser admitida. No obstante, otros han pensado en una reposición en la segunda mitad del siglo v a.C., muerto ya el poeta.

[143] Cf. también los Test. 1.16, 120.1299 y 144.

[144] FRÍNICO, *TrGF* 3 F 8. Obsérvese el paralelismo con el también primer verso de la pieza esquílea: «Éstos son de los persas que han marchado…».

[145] En la pieza de Frínico.

[146] En la versión esquílea.

[147] Cf. también los Test. 1.8, 1.16, 57, 83, 84, 116, 117a-b-c-d, 120.787, 120.1516 y 160.

[148] Cf. también los Test. 1.8, 2, 3 y 56a.

[149] Cf. Test. 162 y 1.11.

[150] Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 6.

[151] Para el contexto más amplio de Ateneo, cf. Fr. 261.

[152] Cf. Fr. 261.

[153] Cf. también Test. 103. Sobre este punto de la acusación de impiedad contra Esquilo. AMEDURI (1964) propone que la causa está en los vv. 447-506 del *Prometeo encadenado*, donde el titán se jacta de los beneficios que ha otorgado a la raza de los hombres; a su vez, SUTTON (1983b) sugiere mejor un drama satírico en una de cuyas escenas se aludiría, en tono jocoso, al sacrificio de un lechón (p. ej., el Fr. 311, junto con el 309 y 310. que pertenecerían en su opinión a *Sísifo que hace rodar la roca* —cf. Test. 93b—), que es una tradicional víctima eleusinia, escena recogida en una cerámica de ambientación satírica (segunda mitad del siglo IV). Últimamente. LIBRÁN MORENO (2004b), tras analizar detenidamente los textos —en algún caso, en mi opinión, de forma equivocada—, concluye que la versión más próxima a la realidad de lo sucedido debe de ser el testimonio de ARISTÓTELES (Test. 93a): «la ofensa concreta fue la divulgación en varias tragedias del parentesco materno-filial de Deméter y Ártemis de forma general y alusiva», ante lo que el poeta alegó ignorancia, dado que él no estaba iniciado en los misterios de Eleusis.

[154] Para el contexto del pasaje aristotélico, cf. el Test. anterior.

[155] HERACLIDES DEL PONTO, 170 Wehrli.

[156] Sobre Cinegiro y su actuación en la guerra contra los persas, cf. grupo de Test. Fb.

[157] Tanto por la métrica de este pentámetro como por el sentido del texto y su cotejo con los Test. 1.11, 88 y 162, se concluye que aquí el comentarista de Aristóteles citaba de memoria, o bien que la tradición manuscrita nos ha hecho llegar un texto corrupto.

[158] Para el contexto, cf. Test. 93a.

[159] Cleómenes I de Esparta (cf. HERÓDOTO, VI 75).

[160] Es el conocido personaje mítico. Cf. más abajo la tragedia esquílea sobre él.

[161] Eliano confunde a Aminias con Cinegiro (cf. Test. Fb y Fc respectivamente).

[162] Cf. Test. 49.

[163] Cf. Test. 66.

[164] Radt pone en relación esta noticia con el Test. 66, aunque otra parte de la crítica (Wilamowitz, y Patillon. el reciente editor de Apsines en Les Belles Lettres [2002]) piensa mejor en el tema de los misterios de Eleusis (Tests. 93-95). Cf., no obstante, CASTELLI (1990: 41).

[165] Cf. también los Test. 1.10, 1.17 y 2.

[166] Plinio al comienzo del párrafo ha señalado la existencia de seis clases de águila, y en este momento describe el tipo al que denomina *morphnos,* que destaca por su envergadura y fuerza.

[167] Cf. también Test. 1 *passim,* 2 y 163.5.

[168] Evidentemente aquí Temistio se separa de la tradición más extendida y

representada por Aristóteles en el Testimonio anterior, que hace a Sófocles responsable de la introducción del tercer actor. En época moderna suele aceptarse que Esquilo tomó prestada tal innovación sofoclea para sus últimas obras (cf., p. ej., KNOX [1970]). Una parte de la crítica filológica ha ensayado diversas conjeturas textuales para solventar el problema, pero tal vez lo mejor sería aceptar la existencia de esta otra corriente de opinión, que vemos aparecer en otros Testimonios (cf. Test. 1.15, 108).

169 Tanto los hierofantes como los portadores de antorchas son personal al servicio de Deméter en Eleusis, lo que se ha puesto en relación con el origen eleusino de Esquilo y se ha visto en este testimonio un reflejo de la influencia del trágico, aunque tampoco faltan los que lo interpretan en el sentido contrario del influjo del entorno cultual eleusino sobre Esquilo.

170 CAMELEONTE, 41 Wehrli.

171 ARISTÓFANES, *Fr.* 696.1 K-A. Se trataría de una obra en la que intervenía Esquilo, como en *Ranas*. WELCKER (1824: 426) sugería que esta cita de Ateneo procedía de una segunda edición de *Ranas*.

172 ARISTÓFANES, *Fr.* 696, 2-4 K-A.

173 Frente a lo que parece suponer la fuente, la crítica moderna (cf. la edición de Kassel-Austin) suele coincidir en que esta segunda cita estaba en boca de otro interlocutor en la escena aristofánica, que había asistido a una reposición (cf. Test. Gm) de *Los frigios* de Esquilo.

174 Cf. la continuación en Test. 76.

175 Usadas para mostrar al público escenas de interior.

176 Estructuras giratorias triangulares, con decorados adosados a cada uno de sus tres lados y que servían como decoración escenográfica secundaria.

177 El término griego es la denominación general para cualquier artificio escénico, pero suele utilizarse de forma especial para referirse a la que en concreto hacía aparecer el *deus ex machina* en lo alto.

178 Hay una gran inseguridad sobre la naturaleza concreta de este artificio escénico, incertidumbre que ya observamos en la propia Antigüedad: Pólux, con un intervalo de unas líneas (4, 127-129), lo interpreta de manera distinta, identificándolo en 129 con el *ekkúklēma*. Modernamente suele aceptarse, con vacilaciones, que tal vez hubiese dos tipos de *ekkúklēma*: uno giratorio sobre un pivote, y otro que era empujado hacia delante y se deslizaba sobre ruedas. La *exṓstra* sería tal vez una de esas dos variantes (cf. PICKARD-CAMBRIDGE [1946: 100-122]; BIEBER [1961: 76]).

179 Era una galería de columnas adosada delante de la fachada del edificio central. Realmente hoy sabemos que esta innovación escénica fue de época helenística (cf. SIMON [1982b: 7]).

180 Tal vez fuera un prisma giratorio colocado en alto y con superficie metálica que reflejase los rayos del sol. Sería una variante de *políaktos*, diseñado para señalar la llegada de un tipo de dios especial (cf. PICKARD-CAMBRIDGE [1946: 236]).

181 Plataforma elevada o tejado de una construcción en la que aparecen los dioses o algunos héroes.

[182] Es el término específico para el artificio comentado al hablar más arriba de las *mēkhanaí*.

[183] Era un vestido hasta los pies que solían llevar los reyes en las tragedias (cf. PICKARD-CAMBRIDGE [1968: 203]).

[184] Cf. indicación bibliográfica en nota anterior.

[185] Cf. la indicación bibliográfica de la nota anterior.

[186] Vestido femenino que lleva una cenefa de color púrpura en cada costado.

[187] Vestido de lana semejante a una red y característico de los adivinos (cf PÓLUX. 4, 116).

[188] FRÍNICO, *FrGF* 3 T7.

[189] La expresión de Plutarco es una variante de un proverbio bien conocido en el contexto del teatro: «Nada que ver con Dioniso» (ZENOBIO, 5, 40 [= [*Corpus de Paremiógrafos griegos* I, p. 137]).

[190] EUBULO, 35 K-A.

[191] Cf. el comienzo del Test. 113b.

[192] Para la continuación, cf. Test. 113b.

[193] CAMELEONTE, 7 Wehrli.

[194] HOMERO, *Il.* VII 87.

[195] Aquí continúa el Test. 112b.

[196] TÍNICO, 707 Page, donde se recoge el testimonio de Platón sobre este poeta.

[197] HESÍODO, *Fr.* 322 M-W.

[198] Cf. también los Test. 1 passim, 51, 72, 73, 76, 96, 112a-b, 150, 152, 163 y 164.

[199] EPICARMO, 221 K-A.

[200] Sobre esta tradición, cf. LAI (1997).

[201] CAMELEONTE, 40 Wehrli.

[202] CRATES, p. 85 K-A. Para la incidencia de este Testimonio en la cronología relativa de la mencionada obra esquílea, cf. la Introducción a esa pieza.

[203] CALÍSTENES DE OLINTO, *FGH* 124 F 46.

[204] GORGIAS, 82 B 24 D-K.

[205] La crítica suele entender que aquí se está hablando de la Poesía, o de la Tragedia, o de algún personaje de ese tipo, al que Filocles hace violencia.

[206] El verso está incompleto. Dado todo el contexto suele conjeturarse: «y si es [feo], aunque tenga la reflexión de Esquilo…».

[207] Es el famoso agón entre Esquilo y Eurípides moderado por Dioniso.

[208] ARISTÓFANES, *Fr.* 663 K-A.

[209] La fuente nos pone bien de manifiesto la dificultad idiomática de una traducción precisa, pero creo que la solución adoptada reproduce bien la imagen e intencionalidad de Aristófanes para referirse al carácter de Esquilo.

[210] ARISTÓFANES, *Fr.* 720 K-A.

[211] Se refiere lógicamente a Alejandro de Cotieo, maestro de Aristides y al que está dedicado este epitafio.

[212] Es la escena de la Parábasis. En la de esta comedia en concreto, Aristófanes, por boca del corifeo, hace un elogio de su propia arte dramática en relación con el de sus predecesores.

[213] FERÉCRATES, 100 K-A. El *krapatalós* era un pez de baja calidad, y Ferécrates en esta comedia daba este nombre a la moneda utilizada en el Hades, puesto que la trama versaba sobre un viaje al mundo de ultratumba, y este fragmento certifica que Esquilo era uno de los personajes, todo ello en paralelo a *Las ranas* de Aristófanes, que indudablemente tuvo a Ferécrates de referencia. Cf. CACCAMO CALTABIANO, RADICI COLACE (1987).

[214] A los poetas más jóvenes, como Eurípides (cf. CONTI BIZARRO [1999: 120]).

[215] La fuente es el papiro de Oxirrinco 1176, Fr. 39, col. XVI lss., que nos ha transmitido la *Vida de Eurípides* escrita por Sátiro. Por las líneas finales de esta columna del papiro se deduce que la parte anterior contiene una cita literal de un comediógrafo que se burla de la Tragedia y. de forma especial, de Eurípides. La crítica filológica está de acuerdo en ver aquí la figura de Aristófanes (algunos incluso han sugerido su pertenencia a la obra *Gerítades —El hijo del declamador—* que versaba, como *Las ranas,* sobre crítica literaria: cf. GIL [1996: 155s.]). A pesar del estado del texto puede asegurarse que la idea general de la cita es una burla de cómo componer una receta culinaria a base de los tres grandes trágicos.

[216] Para esta parte inicial de la columna papirácea, S. WEST, en su reseña a ARRIGHETTI (1964) (*Gnomon* 38 11966: 550]), propone una reconstrucción como: «fue criticado posteriormente por nuevos antagonistas».

[217] Edmonds sugiere leer aquí: «tras verter».

[218] Aquí termina la cita literaria irónica, cuyo comienzo es difícil de precisar, y a continuación viene el comentario de Sátiro, o de su interlocutor, en caso de admitir su existencia: «Parece claro que son las palabras de uno de sus antagonistas, como has dicho, y también aquí una vez más el comediógrafo atacaba con maldad a Eurípides». Para un comentario pormenorizado del fragmento papiráceo, cf. la amplia nota de ARRIGHETTI (1964: 135s.).

[219] AQUEO, *TrGF* 20 T 6.

[220] ARISTIAS, *TrGF 9* T 4.

[221] PRÁTINAS, *TrGF* 4 T 7.

[222] QUEREMÓN, *TrGF* 71 F 2.

[223] ESQUILO. *Fr.* 154a, 15-16 R.

[224] Traducción de M.Á. Márquez Guerrero, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2001.

[225] ESQUILO, *Los Siete contra Tebas* 42-46.

[226] La continuación de la fuente puede consultarse en el Fr. 58 R.

[227] Sobre el término atribuido a cada uno de los poetas trágicos, cf. RHYS ROBERTS (1925: 176).

[228] Entra aquí Dión Crisóstomo en consideraciones ya concretas sobre el *Filoctetes*

de Esquilo (cf. la Introducción a esa tragedia).

[229] Se extiende aquí la fuente en una exposición del tratamiento euripídeo del mito de Filoctetes.

[230] Focio está aquí hablando de la *Preparación sofística* de Frínico.

[231] Está aludiendo al canto de duelo que, cada año, entonaban las mujeres de Argos en honor del héroe Lino, desgarrado por los perros.

[232] SÓFOCLES, *Fr.* 435 R.

[233] Himerio se lamenta por la muerte de su hijo Rufino.

[234] Derivada de una actuación suya frente a los paganos (cf. párrafo siguiente de la fuente).

[235] Para un contexto más amplio de la fuente, cf. Fr. 86.

[236] El propio escoliasta y Tzetzes, al comienzo de su comentario a este verso aristofánico, nos informan de que era una conocida hetera que en el banquete componía todo ese número de figuras de danza.

[237] Cf. Test. 119.

[238] FRÍNICO, *TrGF* 3 T 2.

[239] PÍNDARO, *Fr.* 76 Sn-M.

[240] El códice esquíleo *O*, actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Leiden (Voss. gr. Q 4 A), pertenece al siglo XIV y carece normalmente de las tradicionales columnas marginales de escolios dado que está escrito a doble columna y no queda espacio para ese material complementario. Excepción son las cuatro primeras páginas del *Prometeo,* y en una de ellas hay garabateadas varias curiosidades entre las que está este dístico en trímetros yámbicos. Para un mayor pormenor, cf. HERINGTON (1972: 16, n. l) que piensa en tal vez una reminiscencia mixta de ARISTÓFANES. *Las ranas* 1413, y del conocido dicho: «Sabio Sófocles, más sabio Eurípides, pero el más sabio de todos los hombres Sócrates» (cf. SÓFOCLES, Test. 106 R).

[241] Cf. nota de RADT, p. 101 s.

[242] Tolomeo Evergetes.

[243] ALEJANDRO DE ETOLIA, *TrGF* 101 T 7.

[244] LICOFRÓN DE CALCIS, *TrGF* 100 T 6.

[245] El término griego aquí utilizado es *diōrthṓsanto*, que suele interpretarse en el sentido de «hacer una edición crítica». Pero, al igual que esto es seguro en el caso de la labor filológica de Zenódoto (cf. Testimonio siguiente), no sucede lo mismo con la actividad de Alejandro de Etolia y de Licofrón de Calcis (cf. PFEIFFER [1981: 195ss.]).

[246] Sobre este probable error de Tzetzes, al emparejar en edad a estos dos personajes, cf. PFEIFFER (1981: 280, n. 12).

[247] Es decir, volúmenes conteniendo obras de diversos autores.

[248] Una traducción latina, bastante fiel, de este texto de Tzetzes está recogida en un manuscrito de Plauto y se la conoce como «el escolio plautino». Cf. KOSTER (1961), que hace la primera edición completa del texto y establece los paralelismos y desacuerdos con el original griego, al tiempo que atribuye la autoría de la versión latina a algún humanista

italiano del siglo xv.

[249] Cf. también Test. 9 y 10.

[250] LAI (1998) analiza detenidamente la valoración positiva —aunque ficticia, puesto que hay un hueco de cincuenta o sesenta años entre la muerte del uno y la actividad dramática del otro— que hace Solón del arte escénico de Esquilo. La autora sugiere la posibilidad de ver en esa referencia a «lo alto» una alusión concreta a avances técnicos, como el uso del coturno o la construcción de planos elevados desde los que actuaban los actores. De otro lado, la noticia de Himerio sería una prolongación de la *Vida de Solón* de Plutarco: frente al juicio negativo de Solón sobre Tespis en Plutarco, ahora Himerio lo torna positivo basándose en los avances que introduce Esquilo, así como en ese interés soloniano por la indagación *(historía),* que en Esquilo se hace a través del relato mítico.

[251] El término *sumpósion* en español suele traducirse por «banquete», aunque todos somos conscientes de la imprecisión. En este caso, y por contraste con el otro término comentado por Ateneo, me he visto obligado a darle otra traducción.

[252] LISIAS, *Fr.* 174 Sauppe.

[253] El pasaje platónico aquí mencionado debe de ser *El banquete* 172 b, porque es el único lugar en que Platón utiliza ese término, aunque hay evidentes divergencias importantes entre el texto citado por Ateneo y el que ha transmitido la propia tradición manuscrita platónica.

[254] Sobre la interpretación del título y el probable contenido general de esta pieza aristofánica, cf. la nota a la fuente del Test. 124.

[255] Dionisio el tirano de Siracusa, que escribió varias tragedias *(TrGF* 76).

[256] Filóxeno de Citera, poeta ditirámbico (s. V-IV a. C.) parodiado en el *Pluto* aristofánico (vv. 290ss.). Durante un tiempo vivió en la corte de Dionisio I de Siracusa y, por criticar sus tragedias, fue encerrado en las canteras.

[257] Estas canteras de Sicilia servían de cárcel.

[258] DIONISIO, *TrGF* 76 Frs. 9-11.

[259] En el párrafo anterior Plutarco cuenta que Alejandro llevaba siempre consigo un ejemplar de la *Ilíada,* a la que consideraba el mejor exponente del ideal guerrero y guardaba debajo de la almohada, mientras dormía, al lado del puñal.

[260] Cf. ARISTIDES QUINTILIANO, *Sobre la música* 36.

[261] Para al contexto de la fuente, cf. Test. anterior.

[262] Para el contexto de la fuente, cf. Test. anterior.

[263] Sobre las peculiaridades técnicas del papiro, así como su contenido general, cf. la nota primera al Fr. 188a.

[264] Conjetura de LEO (1899), retomada por STROPPA en *CLGP* (2004: 62).

[265] Conjetura de GRENFELL-HUNT (1899), retomada por STROPPA (*CLGP* [2004: 62]).

[266] ALCMÁN, 161c Page.

[267] SIMONIDES, 652 IV Page.

[268] CRATINO, Test. 37 K-A, aunque estos editores optan por el pasaje, muy

parecido, de nuestro siguiente testimonio.

[269] ARISTÓFANES, Test. 105 K-A. Un testimonio semejante sobre esta información puede verse en HEFESTIÓN, *Manual de Métrica* 8.2, aunque en él no se menciona a Esquilo, sino a Cratino, Epicarmo y Aristóxeno de Selinunte como poetas que utilizaron este tipo de verso antes de Aristófanes. La crítica filológica moderna ha supuesto a veces que se trataba de un error de Aftonio, que sí transmite el nombre de Esquilo, pero es muy posible que el dato sea correcto y que Aftonio lo hubiese tomado de la versión amplia de la obra de Hefestión, y no del epítome llegado hasta nosotros. Cf. en Radt los pormenores bibliográficos sobre el debate.

[270] Cf. la fuente del Fr. 193.

[271] La crítica moderna suele estar de acuerdo en que Esquilo fue amigo y partidario de la política de Temístocles. El autor tardío de esta carta parece suscribir tal criterio.

[272] Se refiere a su salida para el exilio, al ser condenado al ostracismo.

[273] Sigo aquí la propuesta de Radt de conservar la lectura de los manuscritos (frente a la conjetura admitida generalmente de «huida») y su interpretación en el sentido de la inclinación natural de Temístocles a detentar el poder.

[274] Cf. también Test. 1.17 y 144b.

[275] Cf. nota siguiente.

[276] Probablemente este epigrama es continuación directa de VII 410, en el que se describe la aportación de Tespis al desarrollo de la Tragedia. Ahora, Dioscórides pasa a referirse e Esquilo, pero a partir de la situación creada por Tespis.

[277] Nombre antiguo de Sicilia (cf. TUCÍDIDES. VI 2.2).

[278] Cf. testimonio anterior.

[279] Descendiente de Cécrope. Atenas.

[280] Descendientes de Teseo, los atenienses.

[281] Es un lugar común esta reflexión de que los atenienses fueron siempre envidiosos de sus propios hombres ilustres, a los que con frecuencia enviaban al destierro.

FRAGMENTOS
DE OBRAS CONOCIDAS

(por el orden alfabético del griego)

ATAMANTE

Atamante es un personaje mítico localizado en Beocia y, posteriormente, en Tesalia. Es hijo de Éolo y, por lo tanto, hermano de, entre otros, Creteo, Sísifo y Salmoneo[1]. Su intervención en el relato mítico está en su mayor parte en relación con sus tres matrimonios: primero con Néfele, luego con Ino y, finalmente, con Temisto[2]. Y en buena parte de todos esos episodios subyace el tema tópico de la «madrastra»: la nueva esposa intenta alguna intriga para anteponer a sus hijos a los habidos en el anterior matrimonio de su marido[3].

Las fuentes más extensas a nuestra disposición sobre Atamante son: Apolodoro[4] e Higino[5]. A éstas habrá que añadir un buen grupo de noticias menores, que en la mayoría de los casos contienen detalles de las narraciones más pormenorizadas conservadas en los dos autores citados. Pues bien, en Apolodoro —sobre todo en el segundo pasaje— se narra un episodio que se separa de los conflictos matrimoniales característicos de Atamante: una vez nacido Dioniso, fruto de la unión de Sémele y Zeus, éste, para escapar a la ira de la enojada Hera, encargó a Hermes que pusiese al recién nacido bajo los cuidados de Atamante e Ino, dado que ésta era hermana de la infortunada Sémele. Los padres adoptivos aceptaron el encargo, pero después serían víctimas de la cólera de Hera, que, en castigo a esta colaboración, les envió la locura[6]; en este estado de enajenación mental Atamante mató a su hijo mayor. Learco[7], en una cacería creyéndolo un ciervo[8], e Ino por su parte arrojó a su otro hijo, Melicertes, dentro de un trípode con agua hirviendo y, luego, tomándolo en sus brazos[9], se precipita con el cadáver al mar, tras lo que ambos quedarán divinizados, ella bajo el nombre ahora de Leucótea y el niño el de Palemón, teniendo a su cargo la atención a los navegantes en peligro. Finalmente, Sísifo instituirá en honor de Melicertes los Juegos Ístmicos[10].

Tanto el *Catálogo*[11] como el testimonio de las fuentes de los fragmentos transmitidos certifican que Esquilo escribió una obra titulada *Atamante.* Y es posible establecer, con visos de gran probabilidad, la temática general de la trama. La mayor parte de la crítica se apoya en el contenido del Fr. 1 para suponer que se dramatizaba el episodio arriba descrito de la venganza de Hera, que castiga a nuestro héroe y a su esposa con la locura por haber acogido en su casa al fruto de una nueva infidelidad de Zeus: esa referencia a que «un caldero puesto al fuego acogió al uno» estaría aludiendo al episodio de la muerte de Melicertes, cuando su madre fuera de sí lo arroja dentro de un recipiente con

agua hirviendo. Más concretamente, estos dos versos estarían en boca de un Mensajero, que traería a escena la noticia del fatal desenlace[12]. Y en alguna medida esta interpretación del Fr. 1 vendría apoyada por los Frs. 2 y 2a.

Respecto a la información aportada por las representaciones plásticas, Schwanzar[13] hace constar la preferencia de este episodio de la saga de nuestro héroe en la Cerámica, representado concretamente o bien en la entrega del niño dios al matrimonio por parte de Hermes, o bien en la muerte de Learco a manos de su padre presa de locura. Añade Schwanzar que en algunas de ellas pueden observarse ciertos reflejos del influjo del Teatro, como sucede con una cratera de mediados del siglo IV donde la expresión emocional del rostro del héroe deja ver una intensidad dramática especial. Pero aquí yo querría detenerme a comentar una hidria ática de en torno al 460 a. C.[14]: la escena corresponde a la entrega de Dioniso a Atamante e Ino por parte de Hermes, escenificación ésta cuya teatralidad viene refrendada por la presencia de unas columnas dóricas que aluden al marco de un palacio. La propia Schwanzar admite el posible influjo del Teatro en esta representación y, dada la fecha de datación, pienso que aumentan las posibilidades de ver aquí un punto de contacto con la tragedia esquílea.

Todos estos datos confirman la idea generalmente admitida, pero permiten alguna puntualización más: en la adaptación esquílea tenía lugar primero el episodio de la llegada de Hermes trayendo al niño dios, luego se produciría la venganza de Hera, y la acción concluiría con el luctuoso desenlace de la muerte de los dos hijos del matrimonio hospitalario. De esta forma, también, hay que admitir que Esquilo seguía la variante de hacer que la reacción colérica de Hera tuviera lugar inmediatamente después de la entrega de Dioniso[15]. Y con ello, de rechazo, volvemos a encontrarnos un nuevo paralelismo entre el relato de Apolodoro ya mencionado y la versión esquílea, tras todo lo cual nos atreveríamos a sugerir que, a la luz de todas estas coincidencias, en este caso el milógrafo seguía de cerca el relato contenido en la obra de Esquilo.

El intentar llegar a mayores puntualizaciones es arriesgado. Se puede admitir, aunque sin gran utilidad, que entre los personajes estaban Atamante e Ino, y tal vez el propio Hermes[16]. Pero me parece excesiva la conjetura de que el coro lo formaban las Nereidas, como alguna vez se ha propuesto[17]. De otro lado, en alguna ocasión se han puesto en relación con nuestra tragedia el Fr. 426[18] sin título y el Fr. la de los *Adespota*[19], en los cuales se alude a una leona, lo que estaría en relación con esa variante mitográfica ya aludida de que Atamante, en su enajenación, confunde a su hijo con un cachorro de león[20]; pero este dato

chocaría con la versión ya citada de Apolodoro, en la que se trataba de un ciervo[21].

El análisis más pormenorizado sobre esta tragedia lo llevó a cabo Untersteiner en su trabajo sobre lo que él llamó la tetralogía de los Eólidas[22]. La primera tragedia de la serie sería el *Atamante,* y sobre ella aplica sus postulados teóricos acerca de lo trágico dados a conocer unos años antes[23]. En este caso concreto se apoya fundamentalmente en el relato que hacen del mito Heródoto[24] y Apolodoro[25], y concluye: Atamante, debido a la cólera de Hera por alguna culpa desconocida, se ve obligado a abandonar a su esposa Temisto-Néfele, dos nombres de una misma persona; luego vendría el odio de la madrastra Ino contra Frixo, lo que se complicará con la escasez surgida, ante lo que Atamante opta por dar muerte a su hijo Frixo si con ello consigue un bien general[26]. Con estos antecedentes la tragedia propiamente dicha se centraría en el episodio de la acogida del niño dios[27]. Al final, pues, el filólogo italiano viene a coincidir con lo postulado más arriba, aunque establece una etapa previa tal vez en exceso compleja.

Es problemática su ubicación en una trilogía. Dada su relación con el área temática de Dioniso podría ser relacionada con obras de contexto cercano y que tampoco estén claramente agrupadas en algún otro bloque trilógico; así, podría ser unida a obras en torno a la figura de Sémele y el conflictivo nacimiento de Dioniso: Gantz sugiere con cautela *Las arqueras* - *Semele* - *Atamante*[28]. Pero se ha sugerido otra posible relación: el drama satírico *Los emisarios* o *Los participantes en los Juegos Ístmicos*, dado que Atamante es padre de Melicertes, en cuyo honor se fundan los Juegos Ístmicos[29], pero eso implica aceptar que en ese drama satírico se trataba el tema de la fundación de los Juegos, punto discutible a mi juicio[30].

1 ATENEO, 37 E:

Filócoro[31] dice que los bebedores no sólo a sí mismos se ponen de manifiesto quiénes son, sino que también a cada uno de los otros los descubren al dar rienda suelta total a su lengua. De ahí el dicho de «Vino y verdad»[32] y «El vino dejó ver el corazón del hombre»[33], e igualmente el hecho de que el premio a la victoria en los certámenes de Dioniso sea un trípode, pues también decimos que hablan desde el trípode los que dicen la verdad[34]. Es preciso darse cuenta de que la cratera es el trípode de Dioniso, ya que antiguamente había dos tipos de trípode, pero sucedía que uno y otro recibían el nombre de calderos *(lébētes)*; el que se ponía al fuego era también el *balde del baño.* Esquilo[35]:

Al uno lo acogió el caldero casero[36] de tres patas, que ocupaba siempre su puesto encima del fuego[37].

El otro se llama cratera. Homero: «Siete trípodes de los de no poner al fuego»[38]. En éstos es donde mezclaban el vino; y éste es el propio trípode de la verdad por lo siguiente: es propio de Apolo por la verdad que deriva de la mántica, y de Dioniso por la que reside en el estado de embriaguez.

2 *Etymologicum Genuinum, s.u. exaustḗr,* p. 116 Miller:
… tenedores †que hacen presa† en broncíneos…[39]

2a ATENEO, 316 B:
… caldero de tres patas…[40]

3 HESIQUIO, α 1524;
aḗtous: grandes[41]. Esquilo en *Atamante.*

4 HESIQUIO, α 5815:
apartí: completamente, con precisión. Esquilo en *Atamante.*

4a[42]

[ÁYAX LOCRO][43]

LOS EGIPCIOS

El rey egipcio Belo estaba doblemente emparentado con deidades en relación con el agua: era hijo de Posidón y de la ninfa Libia[44] y, de otra parte, se casó con Anquínoa, hija del dios Nilo. Belo a su vez tuvo dos hijos: Egipto y Dánao, que se repartieron el reino paterno, quedándose Dánao con Libia. Ambos hermanos tuvieron de diferentes esposas cincuenta hijos cada uno: Egipto cincuenta varones, los Egiptíadas; Dánao otras tantas hijas, las Danaides. Las fuentes mitográficas[45] suelen aludir a la rivalidad entre ambos por el trono: Egipto pretendería mantener el poder en la familia, casando a los primos con sus primas, pero las hijas de Dánao no estarían dispuestas a tales uniones[46]; algunos testimonios tardíos hablan de un oráculo como causa del rechazo de las bodas: Dánao habría de morir a manos de uno de sus yernos, de forma que no le quedaba otra salida que impedir cualquier boda de sus hijas[47]. Sea como fuere, lo que sí recogen todas las fuentes es la huida de Dánao en compañía de sus hijas de suelo egipcio y su llegada, probablemente a través de Rodas, a Argos; poco después llegan también a la tierra argiva los hijos de Egipto en busca de la pretendida boda con sus primas[48]; y éstas, que manifiestan una voluntad inquebrantable de rechazo a tal unión, buscan el apoyo del rey de la ciudad[49] para poder hacer frente al peligro que las acosa. Pero la situación va a cambiar. Primero, Dánao ocupará el trono de Argos, aunque, una vez más, hay todo un abanico de opciones sobre el momento y la forma de producirse el cambio en el poder[50]. Luego, al fin, accede a que sus hijas se casen con sus primos, aunque impone a aquéllas una obligación irrenunciable —o ellas se conjuran entre sí—: habrán de dar muerte a sus maridos en la misma noche de las bodas. Todas las Danaides cumplirán esta imposición menos una, Hipermestra, que perdona la vida a su pareja, Linceo, por diversos motivos según las fuentes: porque Linceo fue el único que por su parte respetó su virginidad esa noche; o porque se enamoró de él; o, en la *Heroida* aludida de Ovidio, por *timor* y *pietas*[51]. El desenlace versará sobre las consecuencias de la desobediencia de Hipermestra y el final de las restantes Danaides, que sí dieron muerte a sus no deseados esposos[52].

En general, la crítica acepta que Esquilo compuso una tetralogía sobre este mito[53], de la que se conserva entera una pieza, *Las suplicantes*. Esta circunstancia permite poder fijar con una mayor precisión y seguridad la posición de Esquilo en la tradición mitográfica de este caso concreto, y ello tanto en lo que se refiere a la época anterior y contemporánea como, igualmente,

en su posible influjo en las etapas posteriores, lo que de rechazo podrá servir, en mayor o menor medida, para reconstruir las restantes piezas perdidas de la tetralogía.

Homero no menciona este mito, pero ya en el *Catálogo de las mujeres*[54] se concreta que los hijos de Egipto fueron cincuenta (Fr. 127 M-W), y que las Danaides descubrieron para los argivos una gran cantidad de fuentes (Fr. 128 M-W). Pero tal vez más importante es el Fr. 129 M-W: en las primeras líneas de un papiro de Oxirrinco, cuyo texto está bastante maltrecho, se alude a Linceo e Hipermestra como padres de Abante; y, más concretamente, en el verso anterior se dice: «vengó un gran ultraje», aunque el resto del texto no permite saber a quién se está haciendo referencia[55]; pero, en cualquier caso, se trata de algún momento del conflicto relativo a las Danaides.

Especialmente sorprendente —en contraste con la pintura que Esquilo hace de las hijas de Dánao, al menos en la tragedia conservada— es la información, desgraciadamente muy escasa, que poseemos del poema épico la *Danaida*[56], al que tradicionalmente suele atribuírsele la fecha del siglo VI a. C. En el Fr. 1 Bernabé[57] encontramos a las Danaides preparándose para un combate en suelo aún egipcio; y es lógico suponer que alude al enfrentamiento con sus primos[58]. Pero ni el dato concreto aparece en ningún momento de la tragedia esquílea conservada, ni esta actividad guerrera se adapta adecuadamente al carácter de las muchachas en Esquilo, al menos en la pieza conservada. Ahora bien, dentro de este contexto de representar a las Danaides como cuasi-amazonas no debemos pasar por alto los versos conservados de un ditirambo de Melanípides de Melos[59], un poeta de la segunda mitad del siglo V a. C., en los que se representa a las hijas de Dánao entregadas a actividades más propias de hombres[60].

El poeta dramático Frínico compuso unos *Egipcios* y unas *Danaides*, lo que pone de manifiesto que este relato mítico había subido a la escena del teatro de Dioniso en Atenas ya antes de Esquilo. Y, además, la fuente certifica que en su versión el propio Egipto acompañaba a sus hijos en su viaje a Argos tras las anheladas primas[61].

También la lírica coral, al menos en el siglo V a. C., utilizó este mito. Píndaro alude al episodio de Hipermestra dejando con vida a Linceo[62], así como a las segundas bodas que Dánao consiguió para sus hijas[63], lo que supone también en él un final de reconciliación[64], así como el conocimiento del episodio de Amimona y Posidón, puesto que habla de 48 Danaides en situación de casarse por segunda vez, lo que sugiere que ponía aparte los casos de Hipermestra y de Amimona[65].

Si pasamos ahora a considerar la tradición posterior a Esquilo en un intento de ver si alguna fuente siguió de cerca la versión de nuestro trágico[66], observamos que al menos en la parcela correspondiente a la tragedia conservada hay algunas diferencias importantes. Por ejemplo: 1) en *Las suplicantes* de Esquilo no se hace referencia a la hostilidad previa entre los hermanos por razones políticas; 2) tampoco hay indicación alguna a ese oráculo sobre el funesto destino de Dánao en el caso de que se llevase a cabo el matrimonio; 3) ni encontramos huella del encargo de Egipto a sus hijos de ir en persecución de Dánao y darle muerte, o no volver en caso de no conseguirlo; 4) falta una indicación segura de que Egipto viajase desde el primer momento con sus hijos hasta Argos. Y habrá que convenir que cualquiera de todos estos elementos en buena lógica deberían aparecer de alguna manera en la tragedia conservada, dado que era la primera de la trilogía y, por lo tanto, la más apropiada para registrar estos componentes previos a la acción dramática propiamente dicha[67]; y, además, porque son importantes para poner de manifiesto la interpretación general de la trilogía[68]. En conclusión, las fuentes coinciden únicamente en unos pocos elementos, sobre los cuales se puede tener prácticamente la certeza de que Esquilo también los incluía en su versión: Egipto y Dánao, hermanos, tienen respectivamente cincuenta hijos y otras tantas hijas; Dánao huye con éstas a Argos, hasta donde los persiguen los hijos de Egipto con la pretensión de casarse con sus primas; tras una primera oposición. al final se llega al acuerdo, sólo aparente, de celebrar las bodas, y las novias lo infringirán dando muerte a sus recientes esposos la misma noche nupcial; sólo Hipermestra perdona la vida a Linceo. A partir de estos componentes básicos habrá que intentar la reconstrucción de la trilogía, a lo cual se podrán añadir elementos particulares para los diversos momentos del relato dramatizado por Esquilo.

Pero antes de entrar en el análisis particular de cada pieza esquílea, es necesario referirse a la debatida interpretación general del mito y. de manera muy especial, a la personalidad de las Danaides, porque todo ello arrojará luz para una más precisa comprensión de la aportación de Esquilo en este caso concreto. Se han propuesto numerosas interpretaciones[69], que podrían ser agrupadas en tres grandes apartados interpretativos. Desde una perspectiva sociológica se ha pensado que aquí las Danaides representan una postura moderna de las relaciones intersexuales al abogar por unas relaciones exogámicas, dado que no hay que olvidar que los hijos de Egipto son sus primos, mientras que éstos representan la postura más arcaica endogámica[70], todo lo cual en repetidas ocasiones se ha tratado de poner en relación con el mundo de las

relaciones jurídicas relativas al matrimonio en Atenas[71]. Pero mayor predicamento ha gozado el viejo punto de vista de Wilamowitz[72], que veía aquí un rechazo más general por parte de las hijas de Dánao: realmente hay en ellas un rechazo al matrimonio en general, no a la unión concreta con los hijos de Egipto; es, por lo tanto, una oposición a las relaciones sexuales, lo que de paso las convierte en fieles servidoras de Ártemis[73]; o sea, una nueva variante del tipo de las Amazonas. Ahora bien, la tesis más ampliamente aceptada es la de que lo que verdaderamente rehúyen las Danaides es el acoso violento y la unión forzada que insolentemente ejercen sus primos: sería, pues, un caso más de violencia (*bía)* e insolencia *(húbris),* conceptos netamente esquíleos[74]. Dentro de este último grupo suele recibir una aprobación especial una coherente explicación psicológica[75]: el acoso de los pretendientes es de tal intensidad que lleva a las agobiadas muchachas en un momento dado a odiar incluso la institución del matrimonio, aunque no fuese ése su punto de partida. Mi punto de vista personal[76] está a caballo entre estos dos últimos planteamientos. Pienso que con frecuencia no se tienen en cuenta debidamente los escasos, pero suficientemente claros, testimonios previos a Esquilo, en los cuales veíamos más arriba que hay huellas, a mi juicio inequívocas, de que en los estadios tempranos de la tradición de este relato mítico las Danaides debían presentar características bastante próximas a las Amazonas[77], y, por lo tanto, ello supone un rechazo claro al varón, o al menos un enfrentamiento en pie de igualdad: dicho de forma más teórica, se trataría de un mito representativo del motivo de la lucha de sexos. Ahora bien, no es menos cierto que el tipo que nos presenta Esquilo en la tragedia conservada ofrece una postura no menos rebelde al varón, pero sí más indefensa o, por decirlo de otra manera, más próxima a los moldes tradicionales del comportamiento femenino, así como una oposición no exclusivamente al varón como mero representante del sexo opuesto, sino como portador en este caso de una violencia que se considera negativa en las relaciones entre hombres y mujeres. Por todo ello, se me ocurre pensar que Esquilo da entrada en su tratamiento a una matización del esquema anterior, del que quedan huellas constantes[78]; y, en este sentido, el proceso sería inverso al más arriba comentado: de un planteamiento de rechazo general al varón se pasaría en Esquilo a una versión más personalizada en la casuística concreta de los hijos de Egipto y las Danaides; pero en no pequeña medida subsiste aún el planteamiento antiguo a lo largo de la trilogía, lo que da lugar a que el tratamiento general esquíleo no sea totalmente homogéneo: de un lado están las Danaides, que, renuentes en principio a la unión con sus primos, a los que incluso dan muerte,

terminan aceptando las reglas estipuladas de la norma social del matrimonio, como muy verosímilmente debía de suceder en la última pieza de la trilogía *(Las Danaides)* con la presencia de Afrodita; y de otro lado tenemos a los hijos de Egipto, que, en este nuevo contexto no netamente amazónico, se ven caracterizados de «malos», aunque en algún momento debían de presentar un perfil no tan negativo por contraposición con la actitud tan radical de aquéllas[79].

Por diversos testimonios[80] sabemos que Esquilo compuso cuatro obras en torno al mito de las Danaides, cuyos títulos por el orden alfabético del *Catálogo* son: *Los Egipcios, Amimona, Las Danaides* y *Las suplicantes* (conservada entera). A su vez, un papiro didascálico[81] apoya, de forma bastante segura, la hipótesis de que formaban una tetralogía ligada, en la que *Danaides* era la tercera tragedia y *Amimona* la pieza satírica. Y a la hora de ordenarlas por temas, tradicionalmente se ha conjeturado: *Las suplicantes, Los Egipcios, Las Danaides, Amimona*; aunque en los años noventa ha tenido una buena acogida la anticipación de *Los Egipcios* al comienzo del conjunto, propuesta sobre la que volveré más abajo. Respecto a la fecha, habrá que trasladar aquí la polémica sobre la cronología de *Suplicantes,* si se acepta que pertenecen a la misma tetralogía, como se ha indicado en el Test. 70.

Una vez descrito este decorado de fondo, es el momento ya de entrar a tratar *Los Egipcios,* tradicionalmente considerada la segunda pieza de la trilogía trágica. Y el primer problema es el propio título. Sabemos, por el *Catálogo*[82] y por una de las dos fuentes del fragmento conservado[83], que Esquilo escribió una pieza titulada *Los Egipcios*[84]; pero los diversos manuscritos de la otra fuente dan la lectura *Egipto,* lo que en ocasiones[85] ha sido defendido como título alternativo porque, entre otras utilidades, solucionaría el problema de la composición del coro, sobre lo que volveré más abajo, ya que no habría necesidad de aceptar un coro principal formado por los hijos de Egipto, sino que podría estar compuesto también en esta tragedia por las propias Danaides[86]; pero esta solución acarrearía problemas tal vez más complejos, porque exigiría la presencia de Egipto como personaje en la obra, de lo cual no tenemos ninguna otra prueba y, más aún, sería la figura central de la acción dramática, lo cual tampoco encaja muy bien en las hipótesis argumentales que podemos hacemos a partir de los datos disponibles.

Para la reconstrucción de esta tragedia disponemos de un insignificante testimonio sobre la atribución a Plutón del término Zagreo[87], lo que no proporciona gran ayuda. Pero, en este caso, la posible circunstancia de que se nos haya conservado entera la pieza anterior —y primera— de la trilogía, ha

sido aprovechada a mi juicio con acierto, basándose en el postulado metodológico previo de que dentro de una macroestructura trilógica se incluyen en las partes iniciales avances de la acción futura[88]. Ahora bien, antes de recurrir a esta ayuda coyuntural, ya el propio análisis mitográfico y la conclusión al respecto sacada más arriba permiten suponer que la trama general versaba sobre los momentos siguientes a la acción transcurrida en la tragedia conservada: nuevo enfrentamiento —militar, y luego dialéctico— entre las dos partes; aparente reconciliación con el consiguiente acuerdo de casamiento; celebración de las bodas: y la posterior matanza de los novios a manos de sus recientes esposas.

Con estas generalidades argumentales como telón de fondo, la crítica ha procedido a sugerir una acción dramática más pormenorizada, sirviéndose para ello del diverso material hasta aquí aludido, aunque con predilección por las posibles insinuaciones que se hacen en la obra conservada con referencia a hechos futuros en las otras piezas de la trilogía[89]. Así, la situación de máxima tensión con que concluía la tragedia primera terminaría por desembocar en una abierta batalla entre los hijos de Egipto y el pueblo argivo, defensor de las suplicantes, con resultado favorable para los primeros y en la que perdería la vida el propio Pelasgo, lo que posibilitaría el acceso de Dánao al poder en Argos. Esta continuación argumental viene sugerida por las constantes alusiones en *Las suplicantes* a un muy posible enfrentamiento armado al que los argivos, por boca de su rey, están dispuestos en defensa de las muchachas y al que también el Heraldo egipcio ve prácticamente como única salida a la situación planteada; además, en Higino[90] se alude a un asedio de los hijos de Egipto contra Dánao. A su vez, el cambio en el poder argivo viene determinado por razones de economía dramática, ya que lo que sí está apoyado por toda la tradición mitográfica es que en un momento dado Dánao se convierte en rey de Argos, lo que será el comienzo de una nueva dinastía[91].

Este episodio de la batalla, claro está, no aparecía en escena, sino que marcaba la situación a partir de la cual se iniciaba la acción dramática de *Los Egipcios*. Era, pues, lo acaecido entre la pieza inicial y la segunda, y su exposición se traería a escena en los momentos iniciales, tal vez incluso en el Prólogo[92] y en boca de Dánao dirigiéndose a una de sus hijas[93].

El nuevo estado de cosas suponía la presencia de los hijos de Egipto ahora como vencedores y, muy probablemente, con el apoyo de los argivos, quienes, además de derrotados, habrían terminado por aceptar la oportunidad de la reivindicación legal de aquéllos en su calidad de primos de las Danaides[94].

Frente a este poderoso bloque Dánao, en su calidad de rey, tiene que encarar la defensa de la postura de sus hijas, que siguen hostiles al matrimonio. Éste sería el nudo dramático central de la tragedia, a lo que tal vez habría que añadir algún tipo de negociación con las muchachas, cuyo resultado es la conocida claudicación, sólo aparente puesto que en los planes de Dánao estaba la matanza de los insolentes pretendientes la misma noche de las bodas, con lo que la postura de rechazo de las muchachas seguía en pie. Finalmente, la acción escénica se encaminaría hacia los preparativos de las bodas, y la salida escénica podría consistir en un diálogo cantado entre los dos coros de ellos y ellas, aunque el público percibiría bien la tensión dramática subyacente a esa ficticia armonía externa. Así, esta segunda tragedia ocuparía el momento intermedio en la progresión esquílea sugerida por Moreau[95]: violencia - contraviolencia - reconciliación.

Éstas serían, pues, las líneas generales de la acción dramática[96], en la suposición de que esta tragedia ocupaba el segundo lugar de la tetralogía. Pero quedan aún algunos otros aspectos —problemáticos, como todos en esta trilogía — por tocar. En primer lugar, la composición del coro[97]. La postura dramáticamente más cómoda[98] es la de suponer un coro principal de Danaides, lo que posibilitaría que se diesen a conocer en escena los planes asesinos, cosa imposible de estar compuesto el coro por egipcios; y el título oficial de la pieza vendría de la presencia en algún momento de un coro secundario de egipcios, tal vez en la escena final camino de las bodas[99]. Pero esta hipótesis choca frontalmente con un hecho esencial en la Tragedia griega —y sobre todo en estos estadios iniciales de su evolución—: en los casos de un título con referencia a un colectivo de personas, este grupo constituía el coro principal y eje de la acción dramática. En consecuencia, me uno al sector de la crítica que acepta que el coro estaría formado por miembros del grupo de los pretendientes recién llegados[100]; pero, aun así, subsiste un problema: si se piensa con rigor en «los hijos de Egipto», el patronímico pertinente sería «los Egiptíadas» *(Aiguptiádai),* mientras que todos los testimonios mencionan «Los egipcios» *(Aigúptioi),* lo que entrañaría tener que admitir un grupo de guerreros acompañando a los hijos de Egipto, y este desdoblamiento complica a todas luces la situación. Tal vez el problema se aclararía si pensamos en un nuevo paralelismo con *Suplicantes,* donde últimamente suele aceptarse la presencia de un coro —en esta otra tragedia, secundario— de servidores egipcios acompañando al Heraldo (vv. 835ss.)[101].

Igualmente en paralelo a *Suplicantes,* no puede desecharse la posibilidad de

que puntualmente interviniese un coro secundario, formado por las Danaides. Sería verosímil su presencia en la salida de la tragedia en canto alternado con el coro masculino; pero a veces se ha propuesto su intervención también en el comienzo, antes de la Párodos, asignándole el Fr. 451 h[102], donde un coro femenino se lamenta de la muerte de alguien que ha observado las leyes de la hospitalidad establecidas por Zeus *xénios,* y que una parte de la crítica pone en boca de un coro de Danaides, doliéndose por la muerte de Pelasgo[103].

También es complicado el punto de los posibles personajes. La presencia de Dánao parece fuera de toda duda, puesto que es verosímil pensar que era el soporte de la situación conflictiva descrita. Pensar en la intervención de Hipermestra o de Linceo como instrumento de carta de presentación para la obra siguiente, carece realmente de fundamento sólido, aunque buena parte de la crítica se inclina por ello. Ahora bien, por razones de técnica dramática general, y esquílea en particular, puede afirmarse que todo coro, al menos en los estadios iniciales de la Tragedia, conllevaba la presencia de un personaje con el que aquél se sentía unido de una manera especial, sólo que en este caso cualquier sugerencia concreta pertenece al campo de lo especulativo, lo cual, sin embargo, no anula la necesidad de postular un personaje tal, que, además, entraría en escena inmediatamente a continuación de la Párodos y entablaría con el coro un diálogo en el que quedaría de manifiesto la aludida relación existente entre ambas partes. Y entre las diversas opciones disponibles en la tradición mitográfica podrían estar: el Heraldo, Linceo, Egipto, Dánao o Pelasgo, en orden decreciente según, a mi juicio, su grado de probabilidad: los dos últimos son poco probables por diversas razones ya esgrimidas; la opción de Egipto no encuentra apoyo en testimonio alguno, puesto que se nos dice o bien que no fue a Argos o bien que llegó allí al comienzo acompañando a sus hijos o tras el luctuoso desenlace para tomar venganza[104]; sobre Linceo no hay el más mínimo dato objetivo, y sólo lo apoyaría su también hipotética presencia en la tragedia siguiente; por lo tanto, en esa enumeración arriba mencionada sólo queda el Heraldo de la primera pieza, cuyo papel no es allí el de un simple Mensajero en el sentido que se atribuye a este tipo de personaje en la Tragedia griega, es decir, con una finalidad básicamente narrativa, sino que el índice de participación activa es superior al que cabría esperar de un personaje al que se le adjudica una denominación genérica[105]. En cualquier caso, Linceo y el Heraldo me parecen opciones muy superiores a las otras. En *Suplicantes* básicamente el coro de Danaides es el protagonista[106], y está en contacto con tres personajes: Dánao, su guía, Pelasgo, su defensor en Argos, y el Heraldo, su contrario; tal vez en esta

otra tragedia había un esquema próximo, de forma que el coro de egipcios tendría a su lado un bloque de apoyo (el Heraldo, Linceo; al menos uno), y a Dánao en la parte contraria.

En los años noventa ha ido ganando aceptación una hipótesis que trastoca radicalmente la opinión general hasta aquí descrita: *Los Egipcios* sería la primera obra de la trilogía y, en consecuencia, *Suplicantes* la segunda, lo que supone que aquélla tendría lugar en suelo egipcio, dado que la segunda dramatiza la llegada de las Danaides a Argos, en Grecia. La sugerencia general es antigua[107] y en ocasiones ha reaparecido[108], aunque sin gran acogida. La nueva propuesta arranca de un elemento del relato: el oráculo dado a Dánao sobre su muerte a manos de uno de sus futuros yernos, dato que conocemos únicamente por fuentes tardías, como ya he indicado más arriba, pero que Sicherl[109] adelanta a época temprana, y sostiene que el rechazo de las muchachas se debe realmente a su amor filial, sabedoras del riesgo que correría su padre si ellas aceptaban algún tipo de boda. Su principal punto de apoyo es un escolio al v. 37 de *Suplicantes*[110]*,* donde la expresión esquílea «lechos que ley divina les prohíbe» es explicada: «Por temor a que el padre pudiera ser matado», a lo que Sicherl añade los restantes testimonios tardíos con el motivo del oráculo, aunque ya no tengan una conexión directa con la pieza esquílea. A juicio de Sicherl el oráculo sería la auténtica razón de la conducta de las muchachas rebeldes, lo que supone una interpretación radicalmente distinta de la obra y del mito en general: sería una cuestión de amor filial. Sicherl se atiene a la ordenación tradicional de la trilogía, y con ello da lugar a un problema: en las largas tiradas de versos entre el padre y las hijas en *Suplicantes* no hay la más mínima referencia al oráculo, lo que soluciona sugiriendo que se mencionaba en la tragedia última, de forma que el auditorio rehacía en ese momento su comprensión de la trilogía a la luz de este nuevo dato.

Años más tarde Rösler[111] propone el cambio del orden tradicional para salir de la aporía de Sicherl: la primera tragedia sería *Los Egipcios,* y en ella se daría conocimiento del oráculo, de forma que adquirirían un sentido más preciso algunos pasajes de *Suplicantes,* la segunda pieza de la trilogía, en especial el famoso parlamento de Dánao[112], donde, tras aludir de pasada a la posibilidad de que él pueda morir asesinado por sorpresa, encarece a sus hijas el máximo cuidado para con los efectos perniciosos de la pasión amorosa infundida por Afrodita, en todo lo cual puede verse un nuevo intento de apartarlas de unas futuras bodas, que para él serían funestas según el oráculo en cuestión.

Pero es Sommerstein[113] quien hace una explotación en profundidad de este

nuevo enfoque. Defiende el motivo del oráculo aludido, y sostiene que este episodio tuvo lugar en Egipto, en el famoso centro oracular de Amón en Siwa, dios éste que los griegos identifican con Zeus, lo que crearía una situación irónica dado que las Danaides tienen una fe absoluta en Zeus, y Sommerstein esquiva este escollo sugiriendo que las muchachas acosadas no tienen conocimiento del oráculo hasta el final de la trilogía[114]. Además, a su juicio la acción tenía lugar en Egipto, el coro estaba compuesto de egipcios —no de Egiptíadas—, y el auditorio era informado del oráculo —a espaldas de las Danaides—. Y la materia argumental versaría sobre el enfrentamiento de Dánao y Egipto en suelo egipcio: Dánao, en un soliloquio en el Prólogo, informaría del oráculo, tras lo que llegaría Egipto proponiéndole la unión de sus hijos con las hijas de aquél, ateniéndose a la ley egipcia del derecho de los parientes próximos sobre las muchachas de la familia. Dánao, en coherencia con el oráculo, se niega, y surge un enfrentamiento entre los dos hermanos, donde el coro se colocará del lado de Egipto, lo que supone un claro paralelismo con lo que va a suceder en *Suplicantes* entre Pelasgo y el Heraldo. Al final habrá una guerra, camino de la cual saldrá Egipto al final de pieza, tal vez incluso acompañado de un coro secundario, compuesto de sus propios hijos[115].

La Cerámica, en el caso del mito de Dánao y las Danaides, ha hecho uso preferente del episodio del castigo de las muchachas en el Hades, probablemente de creación tardía[116], como puede verse en el catálogo de Keuls en el *LIMC*[117]. Con el contenido de *Las suplicantes* suelen a veces ponerse en relación varias representaciones en las que aparecen dos muchachas subidas a un altar en actitud de súplica y al lado otros personajes, alguno de ellos con porte de rey y otros con espadas desenvainadas en clara actitud hostil[118]. Pero sobre la trama de la parte que seguía en la trilogía, el material se reduce a una única pieza, en la que todos coinciden en ver el influjo del Teatro en la escenificación que se trasluce en el vaso, una cerámica apulia del segundo cuarto del siglo IV a. C. de la que quedan dos fragmentos[119]. La representación iconográfica recoge el episodio del momento de la muerte de los hijos de Egipto a manos de sus primas, y como evidentemente esto no pudo corresponder a escena teatral alguna, sino que ese contenido se daría en una escena narrativa, se ha supuesto con buen criterio que aquí el pintor reprodujo en su imaginación el cuadro que le había sugerido la descripción de los hechos, pues es evidente que éstos tenían más intensidad dramática que la escena formal en la que tenía lugar tal exposición. Ahora bien, la atribución a *Los Egipcios* o bien a *Las Danaides* dependerá lógicamente de dónde se haya situado previamente el episodio de la matanza, si tras el final de

la una o bien un momento antes de la otra[120].

El poeta dramático Frínico, un poco anterior a Esquilo, compuso una obra con este mismo título de *Los Egipcios,* como nos certifican algunas fuentes[121], y donde se hacía llegar al propio Egipto acompañando a sus hijos[122]. Este hecho permite al menos hacer dos observaciones bastante probables: 1) encontramos un nuevo caso del influjo —al menos temático— de Frínico sobre Esquilo[123]; 2) es curioso destacar que este relato mítico tuviese esta cierta relevancia en la primera mitad del siglo v a. C. y que después no volviera a subir a escena, al menos a juzgar por la información de que disponemos[124].

5 *Etymologicum Gudianum, s.u. Zagreús,* p. 578 de Stefani:

Zagreo: el gran cazador, como dijo el autor de la *Alcmeónida*: «Oh, soberana Tierra y Zagreo, el más excelso de todos los dioses,…»[125]. Pero algunos dicen que Zagreo era hijo de Hades, como Esquilo en *Sísifo*:*...*[126]; mientras que en *Los Egipcios*[127] llama de esta forma al propio Plutón[128]…[129]

(LAS) ETN(E)A(S)

Ya por el título, con su alusión a la región del monte-volcán Etna, puede deducirse fácilmente que esta pieza estaba ambientada en Sicilia. El Fr. 6 nos concreta de alguna manera la materia argumental en torno a los Palicos, unas deidades autóctonas que los griegos helenizaron modelando un relato mítico que los acogiese[130]. Los Palicos, pues, según el mito griego eran hijos de Zeus y de Talía[131], hija de Hefesto, dios del fuego. Ella, para evitar el enfrentamiento con Hera, pidió al dios que, durante el embarazo, la ocultase en el interior de la tierra. Al llegar el momento del alumbramiento dio a luz a dos gemelos, que a continuación salieron de dentro de la tierra, lo que en su caso equivalía a un «volver de nuevo» según la interpretación etimológica popular que se dio a su nombre[132]. Su culto se centraba en la región de Leontinos[133], dato que está en relación estrecha con el posible argumento de la pieza esquílea.

La *Vida de Esquilo*[134] informa de que la obra fue representada[135] en Sicilia para conmemorar la fundación de la ciudad de Etna por Hierón, que tuvo lugar en el año 476-475 a.C. A partir de este dato y dada su relación con la *Pítica* I de Píndaro (470), parece verosímil suponer una fecha en torno al 471, con ocasión de su viaje a Sicilia para representar *Los persas,* estrenada en Atenas en el 472[136]. De otro lado, es claro que se trataba de un argumento de propaganda política[137].

Antes del año 1952 se pensaba que la trama argumental desarrollaba el episodio de los amores de Zeus y Talía, la desaparición de ella dentro de la tierra y el nacimiento de los Palicos (Frs. 6 y 7), aunque parecía un tema de escaso relieve para una tragedia entera. Pero en ese año Lobel publicaba un resto papiráceo conteniendo una parte de un muy probable argumento a esta obra[138], donde se destaca la peculiaridad de esta pieza con varios cambios de escena, y se aludía a otras obras como testimonios paralelos de esa irregularidad[139]. Así, parece que la escena pasaba de Etna[140] a Jutia[141], de nuevo volvía a Etna[142], a continuación a Leontinos, de donde cambiaba a Siracusa, y el resto transcurría en Temenide, una zona sagrada de Siracusa[143]. Ante tal irregularidad escénica Fraenkel[144] propuso una sugerencia que habría de gozar de una muy amplia aceptación: esta pieza esquílea no debía de limitarse al episodio de los Palicos, que estaría circunscrito sólo a la parte cuarta, la que tenía lugar en Leontinos, de todo lo cual concluía que no debía de ser una tragedia normal con un único argumento, sino que se trataría de la fusión de varios cuadros en distintos lugares para celebrar a Hierón y su política

siciliana[145], es decir, se trataría en cierta medida de una pieza histórica contemporánea del tipo de *Persas*.

Pero en 1957 Grassi[146] iniciaba una crítica de Fränkel, que iría ganando adeptos paulatinamente y en grados diversos. El uso del presente y del futuro en el Fr. 6 le llevaba a pensar que la acción dramática era mítica: las partes 1 a 3 del papiro escenificarían los avatares iniciales de Zeus y Talía; la 4, la aparición de los Palicos y la institución de su culto; la parte 5 (Siracusa), mostraría una situación paralela al final de *Euménides*; todo lo cual permitía suponer que el título era *Las Etneas,* con el que se estaría aludiendo a que el coro estaba compuesto por ninfas del Etna. En esta dirección se han hecho hipótesis intermedias, en las que se acepta un contexto mítico inicial, que explicaría la helenización mítica de Sicilia, para luego pasar a un ambiente plenamente histórico que escenificaría la variada colonización jónico-dórica de la isla. Pero a mi modo de ver el intento de interpretación más oportuno tal vez sea el de Poli-Palladini[147] que, en la línea radical de Grassi y tras un muy detenido análisis filológico, supone que toda la obra transcurría en un remoto pasado mítico donde el episodio Zeus-Talía-los Palicos tendría un amplio desarrollo narrativo, en el que los cambios de escena podrían ser explicados por la búsqueda de la muchacha, a lo que se unirían otros incidentes o personajes procedentes del sustrato mítico griego de Sicilia[148]; y en todo este relato habría una buena parte de innovación esquílea, que se apoyaría en los testimonios de la Cerámica[149], que nos aportan un motivo probable en la escenificación teatral: la muchacha era raptada por una ave[150], puesto que en algún vaso con ese motivo se precisa el nombre de Talía. Y todo esto no excluye la intención inequívoca de propaganda de Hierón[151].

Otro punto debatido es la adscripción o no a esta obra del famoso fragmento de Justicia (Fr. 281a-b) y del 451n[152], que Fraenkel consideraba adecuados a la mayor gloria de Hierón: Justicia, en diálogo con el corifeo que representa a los habitantes de Etna, es enviada por Zeus como testimonio de la justicia que impregnará la actividad política de Hierón[153] y supondrá una provechosa paz[154]. Poli Palladini piensa mejor en un drama satírico.

El título es también problemático. Los testimonios conservados transmiten una triple variante: *Las Etneas*, *Etna* y *Etnas*. Con el primero se alude a un coro formado por elementos femeninos de la región de Etna, verosímilmente las ninfas del monte Etna, si se acepta una trama netamente mítica, que a mi juicio es lo más acertado[155]. Con *Etna* la referencia es al monte-volcán o a la ciudad, aunque la primera opción se impone si se acepta una trama mítica, puesto que la ciudad

no habría sido todavía fundada[156]. *Etnas* parece una formación nominal secundaria, paralela morfológicamente a Atenas, Tebas, etc. Suele aceptarse que en la propia época de Esquilo el título difundido era el de la tetralogía correspondiente, y que los títulos individuales surgirían con las reposiciones o con el desarrollo del mercado librario; pero el caso de esta obra es muy peculiar, de forma que tal vez no formase parte de un bloque superior[157], puesto que, entre otras razones, muy probablemente no se representó en Atenas —al menos es seguro que no se estrenó allí[158]—.

Tal vez el aspecto más difícil de explicar sea el escénico[159], dado que el espacio de la acción dramática cambiaba cinco (o seis) veces de lugar; pero tenemos un ejemplo aproximado en el caso de *Euménides*, donde la crítica está de acuerdo en suponer dos cambios de escena (v. 235[160]: el templo de Atena; y v. 566[161]: el Areópago), lo que se consigue fundamentalmente por indicaciones de los personajes dentro del texto, y, por lo tanto, no supone un problema insalvable admitir nuevos cambios por el mismo procedimiento. A su vez, sobre el rapto por un águila parece sencillo pensar en el uso de la grúa teatral, ya conocida por Esquilo.

6 MACROBIO, *Saturnales* V 19.17ss.[162]:

(17) Los dioses Palicos son objeto de culto en Sicilia, y a éstos el trágico Esquilo, hombre verdaderamente siciliano, fue el primero de todos en ponerlos por escrito y en dar en sus versos la interpretación de su nombre, a la que los griegos llaman etimología. Pero antes de citar los versos de Esquilo, debe ser explicada en pocas palabras la historia de los Palicos. (18) En Sicilia está el río Simeto. A orillas de éste Talía quedó encinta por el acoso de Júpiter y, por miedo a Juno, prefirió que la tierra se abriese. Así sucedió. Pero cuando llegó el tiempo del alumbramiento de las criaturas que aquélla había gestado en su seno, la tierra se abrió y dos criaturas salieron del seno de Talía y recibieron el nombre de Palicos por el hecho de «haber venido de nuevo»[163], puesto que primero fueron precipitados dentro de la tierra y luego de allí regresaron… (23) … Pero esto que hemos dicho, debe ser confirmado por las autoridades. (24) Hay una tragedia de Esquilo que se titula *Etna*[164]. En ella, cuando se habla de los Palicos, se dice así:

A. — ¿Qué nombre, entonces, les impondrán a éstos los mortales?

B. — Venerables Palicos ordena Zeus llamarlos.

A. — Entonces ¿se mantiene con buen fundamento el término de Palicos?

B. — Sí, porque de nuevo vienen[165] desde la oscuridad aquí a la luz.

Esto es lo que dice Esquilo. Calias por su parte:…[166] (26) Polemón a su vez: …[167] (30)… Pero también Jenágoras:…[168]

7 ESTEBAN DE BIZANCIO, 496.7:

Palica: ciudad de Sicilia… Cerca de ella hay un santuario de los Palicos, que son unas deidades a las que Esquilo en *Etnas* hace descender de Zeus y de Talía, la hija de Hefesto, mientras que Sileno[169] en el libro segundo[170] lo hace de Etna, la hija de Océano, y de Hefesto. Se les llamaba Palicos porque después de muertos vinieron de nuevo al lado de los hombres[171].

8 Escolio a HOMERO, *Ilíada* XVI 183 b:

(HOMERO, *Ilíada* XVI 183: … la ruidosa Ártemis de áureas cañas.). De áureas cañas *(khrusēlakátou)*: que utiliza dardos de oro, porque algunos llaman caña al asta de los dardos. Y Esquilo en *Etnas* llama a los ríos «abundantes en cañas» *(poluēlákatoi).*

9 HESIQUIO, α 1955:

haimoí: encinares. Esquilo en *Las Etneas*.

10 HESIQUIO, k 4041:

kreíssones («más poderosos»): así llaman a los héroes; pero algunos parecen ser dañinos, por lo que también los que pasan al lado de los recintos consagrados a los héroes guardan silencio, por temor a experimentar algún daño. También los dioses, Esquilo en *Las Etneas*.

11 LIDO, *Sobre los meses* 4.154:

La historia nos transmite que él (Crono) reinó… en Libia [y] Sicilia… Y que fundó una ciudad, según dice Cárax[172], [la llamada entonces] Cronia, y ahora Ciudad Sagrada, según nos transmiten la noticia Isígono […][173] de los dioses, Polemón[174] y Esquilo en *Etna*[175].

[ALEJANDRO][176]

ALCMENA

Alcmena era hija de Electrión y nieta de Perseo. Había sido entregada a su primo Anfitrión, pero con el juramento de que no la poseyera hasta que cumpliese determinada promesa que le había obligado a ausentarse del país, y a cuyo regreso obtendría la unión con la muchacha[177]. En su ausencia Zeus, adoptando la figura de Anfitrión, se unió a Alcmena en una «larga noche» de tres días[178], durante los que el dios hizo que no saliera el sol. Al día siguiente llega Anfitrión y se sorprende de que su mujer afirme que ya ha estado con él la noche anterior. Como consecuencia de todo ello la muchacha dio a luz dos hijos, uno de cada unión: Heracles, de la de Zeus; Ificles, de la de Anfitrión.

Una glosa de Hesiquio (Fr. 12) es nuestro único testimonio de la existencia de una *Alcmena* esquílea, dado que el *Catálogo* no la menciona[179]. Ante tal escasez de información se ha pensado que hay un error en el lexicógrafo, que atribuyó la glosa a Esquilo por Eurípides. Ahora bien, el tema fue muy tratado en el Teatro ya desde el siglo V (*Anfitrión* de Sófocles, *Alcmena* de Eurípides, *Alcmena* de Ión), lo que impone cierta cautela a la hora de excluir una versión esquílea.

La crítica filológica suele estar de acuerdo en la temática general de todas estas adaptaciones teatrales: Anfitrión, al regreso a casa de vuelta de cumplir su promesa y cuando, por lo tanto, se cumplían finalmente las condiciones para unirse a su esposa, se encuentra con que ésta asegura haberse unido a él la noche anterior. Esta situación nos lleva al nudo dramático, en el que la sospecha de infidelidad atormenta a un esforzado marido cuya esposa no percibe culpabilidad alguna en su conducta. Por diversos testimonios posteriores sabemos que la tensión del conflicto llegaba hasta el punto de que Anfitrión pretendía castigar con la muerte a la aparentemente desleal Alcmena[180]. En el desenlace se aclararían las cosas, y quedaría en evidencia la intervención de Zeus[181].

Respecto a su encuadramiento en algún conjunto de obras, se han transmitido algunas piezas en torno a Heracles, lo que lleva a suponer que estarían agrupadas de alguna manera. Así, parece verosímil suponer al menos el bloque *Alcmena - Los Heraclidas - El león* como drama satírico (o *Los heraldos*?)[182].

12 HESIQUIO, α 6654:

apostás: tras escapar. Esquilo en *Los participantes en los Juegos Ístmicos*[183] y en *Alcmena.*

AMIMONA

Amimona era una de las cincuenta hijas de Dánao, que huyeron con su padre hasta Argos desde Egipto, escapando del acoso que sobre ellas ejercían los cincuenta hijos de Egipto con la pretensión de casarse con ellas, y que además, eran primas suyas dado que Dánao y Egipto eran hermanos[184]. En la Introducción a *Los Egipcios* se expone con cierto pormenor el desarrollo de este mito: Dánao y sus hijas llegan a Argos huyendo de sus primos, los hijos de Egipto, que perseveran en su intento de casarse con ellas hasta el punto de seguirlas también hasta tierra argiva; allí, aunque en un primer momento las muchachas mantienen su negativa a tales matrimonios, al final parecen ceder, aunque en realidad se han conjurado con su padre para dar muerte cada una a su esposo durante la misma noche de bodas; pero entre todas habrá una excepción: Hipermestra perdona la vida a su pareja, Linceo; y al final, al menos para una parte de la tradición, hay una reconciliación de las Danaides con la esfera de influencia de Afrodita y la consiguiente purificación, lo que les posibilitará la celebración de nuevas uniones, esta vez definitivas.

Ahora bien, al ocuparme de esa otra pieza hice también mención a algunos detalles que ahora pueden ser necesarios. En primer lugar, convendría destacar el hecho, a veces un tanto descuidado, de que entre los antepasados de las Danaides sobresale la presencia de deidades en relación con el agua: Belo, el abuelo de Amimona y de las restantes Danaides, era hijo de Posidón, dios del mar, y a su vez esposo de Anquínoa, hija del dios Nilo, genealogía ésta que muy probablemente estaba ya en Hesíodo[185]. Además, también allí me referí a ciertos rasgos amazónicos de las Danaides, probables en la tradición anterior a Esquilo. Elementos todos éstos que en alguna medida veremos aflorar en la historia mítica de Amimona.

Sobre el episodio mítico de esta Danaide un grupo de fuentes, que al tiempo son las que entran en un mayor pormenor, lo ponen en relación con el mundo de los sátiros: Apolodoro[186] y los latinos Higino[187], Lactancio Plácido[188] y los *Mitógrafos Vaticanos*[189].

Dánao, ya en Argos, envió a Amimona en busca de agua[190]. Ella aprovechó la ocasión para practicar la caza, aunque en un momento dado, al disparar un dardo contra una cierva, por error alcanzó y lastimó a un sátiro[191], que pretendió yacer con ella. En tal situación la muchacha imploró la ayuda de Posidón[192], ante cuya presencia el sátiro huye asustado. Luego el dios seduce a la muchacha, y de tal unión nacerá Nauplio; pero antes, una vez consumada la unión, Posidón la

obsequia con el presente de hacer brotar una fuente sirviéndose de su tridente[193].

Pero para la posible evolución del mito de Amimona tiene interés a mi juicio un segundo grupo de testimonios[194], aunque en ellos encontramos una descripción más sucinta: ahora no aparece sátiro alguno sino que el núcleo del episodio reside en el enamoramiento que experimenta Posidón al ver a la muchacha, que con una vasija se encamina a una fuente a buscar agua; y en tal situación sorprendemos al propio dios persiguiendo a Amimona, probablemente de manera semejante a como debía de hacerlo el sátiro en la tradición antes mencionada. Es clara, de otro lado, la objeción que puede hacérsenos: en todos esos pasajes lo que se da es simplemente una versión resumida del relato más amplio en el que intervenía un sátiro; y, además, el testimonio de Filóstrato no deja de ser una descripción de un cuadro[195]. Pero no es menos cierto que la antigüedad de esta probable variante, sobre la que volveré más abajo, habla a favor de que este motivo de la persecución de Amimona por parte de Posidón constituía una tradición paralela a esa otra que hacía intervenir a un sátiro.

Disponemos igualmente de algunos otros testimonios[196], pero en ellos se trata de escuetas alusiones a algún aspecto del episodio, sin que nos aporten gran ayuda para perfilar la trayectoria de este relato mítico, con lo que ello supone para un más seguro acercamiento al tratamiento de Esquilo en esta pieza.

Ahora bien, es necesario también precisar, en la medida de lo posible, el estado de este mito antes de Esquilo, para que así podamos determinar mejor la aportación de nuestro trágico. Pues bien, el motivo de la dotación de agua a la sedienta Argos por parte de las Danaides ya lo conoce Hesíodo[197], aunque no tenemos dato alguno que certifique la presencia del mito de Amimona y Posidón en él. Wilamowitz[198] sugirió como bastante probable que la historia amorosa de nuestra muchacha se contaba en el poema épico la *Danaida*[199]. Ahora bien, de lo que sí tenemos certeza es de que unos años antes de que Esquilo pusiese en escena su tetralogía de las Danaides[200] ya se conocía esta historia amorosa, como nos lo certifica Píndaro cuando compone en el año 474 su *Pítica* IX[201]: se hace mención de la preparación por parte de Dánao de unas segundas bodas para cuarenta y ocho de sus cincuenta hijas, lo que supone la exclusión de Hipermestra, unida ya a Linceo, y de Amimona, cuya unión con Posidón excluía igualmente la necesidad de buscarle un nuevo esposo[202]. Y también en el siglo V, aparte del en este caso decisivo testimonio de la Cerámica sobre el que volveré más abajo, tenemos otro testimonio en una breve alusión en Eurípides[203].

En conclusión, el episodio mítico de Amimona y Posidón existía ya, al menos, en la década de los setenta del siglo v a.C., aunque el motivo del

descubrimiento de fuentes en la seca Argos se remonta ya a mucho antes, lo cual dispone las condiciones para la elaboración de nuestro episodio, sobre cuya fecha de aparición carecemos por ahora de testimonios fidedignos, pero nada hay en contra de su formulación al menos en el siglo VI. Además, para entender la expansión cronológica y geográfica de este mito, tal vez sea útil no olvidar que la *Danaida* es un poema épico de origen argivo —tal vez no sea por casualidad, o por una mera coincidencia temática, por lo que Píndaro lo utiliza en su *Pítica* mencionada, un poema dedicado a un vencedor proveniente de Cirene (cf. nota 442)—; y este hecho en el nacimiento del mito supone lógicamente un cierto retraso en su llegada y difusión en Atenas. De otro lado, es factible establecer la existencia de dos tradiciones generales: una, en la que intervenía un sátiro acosando a la muchacha, que se veía libre de su apuro gracias a la aparición de Posidón; y otra, en la que era el propio dios el que perseguía a Amimona, enamorado de ella, hasta que se llegaba a algún tipo de acuerdo, en virtud del cual se alcanzaba la unión.

Tanto el *Catálogo*[204] como las fuentes de los tres fragmentos conservados certificaban ya la existencia de una pieza esquílea titulada *Amimona*. Pero la publicación en 1952 del Papiro de Oxirrinco 2256, Fr. 3[205], ha venido a reafirmar el dato, así como a consolidar con mucha más probabilidad la hipótesis de la crítica filológica sobre su pertenencia a la tetralogía de las Danaides[206].

Otro punto importante es su tratamiento como drama satírico. Aunque ninguna de las tres fuentes transmisoras de los fragmentos conservados precisa este aspecto, desde muy temprano la crítica supuso que esta pieza era un drama satírico[207], para lo cual se basaban en la información ya comentada de algunos mitógrafos[208], así como en el tono de alguna de las citas literales conservadas, en especial el Fr. 15. Pero, una vez más, el papiro aludido ha confirmado esta sugerencia, puesto que la mención de esta obra en el probable cuarto lugar de la serie presentada por Esquilo ese año certifica que se trataba del drama satírico correspondiente al conjunto.

Ahora bien, ya en este momento conviene plantear el problema de la posibilidad de que fuese nuestro trágico el creador de la tradición mitográfica que hace intervenir a sátiros persiguiendo a la Danaide: sobre la tradición que incluía sólo a Posidón y a Amimona, enamorado aquél de ésta y persiguiéndola para conseguirla, Esquilo habría introducido la innovación de dar entrada a la figura de los sátiros, que serían ahora los acosadores, mientras que Posidón intervendría como defensor y ahuyentador de aquéllos, llegándose a un mismo

final feliz, la unión del dios y la muchacha, lo que reportaba el nacimiento de nuevos cursos de agua necesarios para la sedienta Argos. A este respecto están ya bien delimitados dos grupos contrapuestos: unos[209] se inclinan por la autoría esquílea de la versión satiresca, basándose principalmente en el testimonio de la Cerámica[210]; por el contrario, otros[211] hacen remontar este elemento de los sátiros a los estadios originarios del episodio, puesto que entienden este relato preferentemente como un mito etiológico para explicar el origen de esas fuentes de Lerna que llevaban el nombre de nuestra heroína, y además ven en ella la personalización de una ninfa, grupo éste de deidades que en el arte arcaico aparecen con frecuencia perseguidas por sátiros[212].

A la vista de todo lo dicho, podemos concluir con gran probabilidad que la *Amimona* esquílea era un drama satírico perteneciente a la tetralogía sobre las Danaides, y que el poeta escenificaba en ella el acoso que en algún paraje campestre sufría la hija de Dánao por parte de un grupo de sátiros, a cuya cabeza estaría Sileno, en un intento de poseerla; pero en un momento dado aparecía Posidón, probablemente invocado por la muchacha, ponía en fuga a los sátiros y conseguía de alguna forma la unión sexual con ella, aunque ahora de manera pacífica y aceptada por la heroína, tras lo que probablemente vendría el acto de hacer brotar la fuente de una roca, todo ello, claro está, de forma maravillosa. Ésta sería, pues, la temática general de la pieza. Y en ella observamos dos de los motivos típicos del drama satírico[213]: en primer lugar, y como elemento central, está el motivo erótico, puesto que el carácter lascivo de los sátiros es un lugar común, incluso en Esquilo como vemos en este caso, aunque en nuestro poeta sea mucho menos frecuente que, por ejemplo, en Sófocles[214]. Pero también encontramos, aunque con carácter secundario, otro elemento característico: el descubrimiento de algo que supone un prodigio para ellos, y ante lo que reaccionan con asombro; y en este caso pienso que es probable que se diese esta situación si tenía lugar de alguna manera el episodio de hacer brotar una fuente de forma más o menos mágica. Ahora bien, conviene igualmente destacar un hecho remarcado por Sutton[215]: en esta pieza, al igual que sucede en *Los arrastradores de redes*, la situación general de los sátiros es diferente a la tradicional, en la que solemos verlos víctimas de algún dueño que los domina autoritariamente y del que ellos tratan de librarse; ahora son ellos los que intentan someter a otro a su voluntad; hay, pues, una curiosa alteración de los papeles convencionales.

Los datos disponibles —en especial, la temática argumental general y el contenido de la trilogía a la que este drama satírico iba unido— permiten entrar

en un mayor pormenor. La crítica[216] ha destacado oportunamente el paralelismo temático entre la historia de la parte trágica de la tetralogía y la del drama satírico que cerraba el conjunto, formando así un todo plenamente armónico: si en aquélla veíamos a un grupo de muchachas acosadas para contraer matrimonio por unos opresivos pretendientes, todo lo cual tenía unas funestas consecuencias, ahora volvemos a encontrarnos a una muchacha asediada sexualmente y apremiada a una unión que no desea, sólo que esta vez en tono jocoso, puesto que el pretendiente es un grupo de sátiros; y el final es feliz también en el mismo sentido: cuando la relación amorosa es deseada por ambas partes, no hay mayores inconvenientes en someterse a las leyes de Afrodita y, por lo tanto, no hay rechazo al varón[217].

Sutton[218], basándose en el contenido de la trilogía que precedía y, de manera especial, en *Suplicantes,* concreta este paralelismo en tres posibles escenas en el drama satírico. En primer lugar, la invocación que Amimona hace a Posidón para que venga en su auxilio frente al acoso de los sátiros, a lo cual hacen referencia varias de las fuentes mitográficas antes mencionadas, podría estar en paralelo con la súplica que las Danaides hacen al comienzo de la tragedia conservada (vv. 223s.); y este elemento podría incluso coincidir hasta el punto de suponer que la muchacha ahora se refugiaba también en algún altar campestre o recinto consagrado a Posidón, deidad a la que acude en solicitud de ayuda. En segundo lugar, Sutton supone otra escena, en la que tenía lugar el enfrentamiento entre Posidón y los sátiros, y que estaría en paralelo al momento en que Pelasgo hace frente al Heraldo egipcio que viene en busca de las muchachas (vv. 911-953). Finalmente, al igual que en la tragedia *Las Danaides* aparecía Afrodita[219] y hablaba de las ventajas fertilizadoras del poder de Eros, aquí también pudo haber una escena en la que se diese un contenido semejante tras haber hecho Posidón aflorar la nueva fuente en agradecimiento a la entrega de la muchacha.

De los tres fragmentos conservados se obtiene escaso beneficio para la reconstrucción de la pieza. A mi juicio el más importante es el Fr. 13, donde evidentemente se está planteando el problema de la situación del hombre y la mujer frente al matrimonio, cuestión que probablemente era importante en algún momento de la obra[220]: buena parte de la crítica pone estas palabras en boca de Posidón, y pertenecerían al momento en que el dios trataba de persuadir a la muchacha a la unión conyugal, aunque, de otra parte, esto nos plantearía la dificultad de determinar si desde la situación del dios se trataba de un matrimonio y no de una simple unión amorosa. Pero, a mi juicio, este fragmento podría también estar en boca de Sileno[221], que pretendía casarse con Amimona

en un intento de equipararse a los hombres, lo que evidentemente arroja una gran dosis de comicidad, puesto que así el conflicto serio planteado en la parte trágica era ahora banalizado, con finalidad de diversión, al plantearlo en una situación de evidente desigualdad, el matrimonio entre una mujer y un sátiro, pero ante la cual este último pretende un igualitarismo claramente inexistente. De otro lado, el Fr. 15 probablemente está aludiendo a Sileno, aunque arroja escasa luz sobre la totalidad de la pieza, ya que sólo se podría sugerir que la cita pertenecía a una descripción peyorativa de los hábitos sexuales de los sátiros, en contraposición a la conducta amorosa de las personas.

Las artes plásticas, y entre ellas de manera especial la Cerámica, aportan en esta ocasión un material abundante, aunque problemático al tiempo. Erika Simon lleva a cabo en el *LIMC*[222] una excelente tarea de recopilación y análisis (un total de 92 apariciones[223]), a las que hay que añadir un nuevo testimonio recientemente aparecido[224]. Del material aquí agrupado se constata la existencia de cuatro grandes motivos en las representaciones iconográficas. En primer lugar, está el motivo de Posidón persiguiendo a Amimona, que huye despavorida ante las evidentes pretensiones del dios: el material al respecto es abundante y pervive desde fecha temprana hasta diversos mosaicos, gemas y monedas de época romana después de Cristo; pero en este primer apartado lo más importante a mi juicio son las características cronológicas de sus primeras apariciones: es la primera documentación conservada, y aparece en torno al 460 a. C., por lo tanto poco después de que Esquilo pusiese en escena su tetralogía. Un segundo motivo importante presenta a ambos personajes en una situación de armonía, con frecuencia incluso en ademán de hablarse el uno al otro, lo que supone que todavía no se ha llegado a la representación estereotipada de ambos como figuras representantes de un relato mítico; pero el material aquí agrupado pertenece a unos años más tarde, a partir de 450 a.C., con la excepción de ese nuevo testimonio mencionado, que parece ser de unos años antes, contemporáneo de las primeras manifestaciones del motivo inicial. En tercer lugar está la escena de un grupo de sátiros, o uno solo, persiguiendo a Amimona, cuya cronología desconcierta en alguna medida, puesto que la primera aparición suele fecharse en el período 420-410 a. C., aunque no es menos cierto que los sátiros aparecen acompañando a las figuras centrales del grupo anterior en alguna vasija de unos años antes[225]. Y a estos tres motivos se podría añadir un cuarto bloque temático en el que se representa a Posidón y a Amimona en posturas diversas, sentados o de pie alternativamente, pero donde a mi juicio se trata ya de una mera reproducción del motivo mítico, pero sin una acción que pueda ser puesta en

relación con el Teatro.

Ante la información proporcionada por este otro tipo de material, y con la vista puesta en su posible relación con el Teatro y, más concretamente, con la *Amimona* esquílea, es preciso tratar de sacar algunas conclusiones oportunas[226]. En primer lugar, creo que al menos es indiscutible el influjo determinante que ejerció la puesta en escena de esta pieza sobre la aparición de este motivo temático en la Cerámica ática pocos años más tarde: de todo el numeroso material reunido por Simon[227] vemos que, repentinamente y con manifestaciones de diverso tipo al tiempo, el motivo de nuestra muchacha entra en el campo de la Cerámica ática en una fecha en torno al 460 a. C., muy cerca, pues, de la representación de la tetralogía esquílea. Y un hecho tal sólo es explicable por el éxito que debió de gozar la representación dramática. Ahora bien, esta circunstancia no tiene que llevarnos a pensar que este episodio mítico es también de origen reciente, hipótesis que podría ser apoyada por el hecho ya mencionado de que realmente la primera constatación segura de su existencia es la mención ya citada de Píndaro a mediados de los años setenta. Yo más bien me inclinaría a sugerir que no hay que olvidar el origen argólico de esta leyenda, lo que supone un conocimiento posterior en Atenas, donde, eso sí, tal vez la adaptación dramática esquílea pudo servir de tarjeta de presentación con rango popular, y esto mismo tuvo su incidencia directa en la Cerámica ática.

Ahora bien, si la consideración anterior es a mi juicio irrefutable, es cuestión más delicada la interpretación de los hechos particulares. Y, de manera especial, la explicación del motivo de la persecución de la muchacha por parte de Posidón, tema éste que parece anteceder cronológicamente a los demás. A mi modo de ver sólo hay dos soluciones: o el pintor seguía aquí una tradición preteatral —probablemente originaria— del mito, o en la elaboración dramática también el dios acosaba a la muchacha en un primer momento, antes de que se llegase a la conciliación final. Realmente no disponemos de ningún elemento que nos asegure una de las dos opciones, sólo que, sobre la base de la información de los mitógrafos y de una cierta coherencia y simplicidad escénica del drama satírico, parece difícil admitir en la pieza esquílea dos persecuciones, primero la de los sátiros y luego la de Posidón. Por lo tanto, tal vez habría que concluir que ese grupo de representaciones plásticas primeras seguía el trazado del relato previo a la dramatización. Y, claro está, esta conclusión implica tener que suponer que el motivo de la persecución de los sátiros es una innovación esquílea: los defensores de que el elemento satírico era preesquíleo, entre ellos la propia Erika Simon[228], basan su razonamiento en la tradición antigua del

motivo de la persecución de una ninfa por los sátiros, pero no es menos cierto que es igualmente tradicional una persecución paralela por parte de Posidón; y además, en este caso con la otra opción se consigue al menos una simplificación de este relato concreto. En conclusión, yo me atrevería a suponer que dentro del relato originario del dios persiguiendo a la muchacha, Esquilo dio entrada al elemento satírico, adoptando, eso sí, un recurso tradicional en otros relatos como es esa otra persecución de los sátiros, y convirtiendo a Posidón de acosador en defensor. De esta manera, además, la adaptación jocosa de la problemática seria de la trilogía adquiría un tratamiento admisible, puesto que el nuevo contexto no chocaba frontalmente con el debate teórico habido anteriormente.

El segundo gran tema de las representaciones plásticas, el encuentro amistoso y «parlante» de los dos protagonistas con la aparición ocasional de sátiros, probablemente está en estrecho contacto con la escenificación[229]: ambos personajes parecen «hablarse cordialmente»[230], en algún caso el sátiro presenta un gesto de miedo ante la presencia del dios, y en algún otro muestra un gesto de sorpresa y regocijo ante la recién brotada fuente. En lo que se refiere al contenido no hay mayores problemas, pues. Pero tenemos, sin embargo, el inconveniente de la cronología, puesto que la mayoría de las documentaciones en este sentido son del 450 a. C. en adelante; ahora bien, ese nuevo testimonio aducido por la propia Simon, que parece ser algo anterior y, por lo tanto, más próximo a la puesta en escena de nuestra pieza, supondría un primer testimonio del influjo de la representación dramática sobre la Cerámica, aunque lo escueto de la pintura no arroja luz sobre ningún punto concreto de la adaptación teatral, sino que simplemente nos confirmaría en la probabilidad de que en la pieza había una situación de concordia entre ambos personajes.

Pero más chocante es la fecha tardía en que encontramos reproducido el motivo puro de la persecución de los sátiros, antes de la aparición del dios. Como solución, por ejemplo, Brommer[231] supuso que o bien la pieza esquílea había sido objeto de una reposición bastantes años más tarde, o bien algún poeta dramático posterior había escrito una obra sobre este mismo motivo, y sería esta adaptación dramática la que en ese caso habría influido en ese grupo de vasos; pero desde entonces han cambiado bastante las cosas: la cronología ahora aceptada por casi todos para esta tetralogía es sustancialmente más baja; no tenemos constancia de una obra semejante unos decenios después de la versión esquílea; y el recurso de la reposición carece también de apoyo en este caso concreto. Tal vez, simplemente, en los primeros momentos se optó por representar de manera destacada a los personajes centrales, o que al menos

encajaban mejor con la problemática última del argumento general de la tetralogía; y más tarde, por alguna razón que se nos escapa, se hizo alusión también al tema, con el que probablemente comenzaba la obra, de la persecución de los sátiros —de todas formas, no hay que olvidar que en ese mismo tiempo se sigue también reproduciendo, y con más frecuencia, el motivo anterior.

Finalmente, el cuarto motivo aludido es ya de una fecha más apartada de nuestro drama satírico y, a mi juicio, ahí lo que pervive es sencillamente el relato mítico en general, convertido ya en un lugar común, pero sin una relación especial con la pieza esquílea.

Este material iconográfico aporta algunos datos útiles para enriquecer nuestro conocimiento de la adaptación de Esquilo. De acuerdo con las convenciones del drama satírico, la acción transcurriría en el campo, dato éste que vendría refrendado por las narraciones mitográficas y por la presencia en ocasiones en la Cerámica de elementos silvestres; y, más concretamente, la roca en la que el dios clava su tridente debía de figurar también en la escenografía, como vemos en algunas representaciones pictóricas[232]. Respecto a los personajes intervinientes, es muy probable que aparecieran Amimona, Posidón y Sileno junto con el coro de sátiros[233]. A éstos Simon añade la presencia de Afrodita, en paralelo a su intervención en *Las Danaides* y su presencia repetidas veces en la Cerámica, pero tal vez sea una sugerencia un tanto incierta, puesto que su presencia en los vasos puede deberse a estar simbolizando la relación amorosa que une a los dos protagonistas, cosa que viene refrendada por la presencia también en esos casos de Eros. Y, finalmente, de este material iconográfico tal vez pueda deducirse el carácter de joven, imberbe incluso, que presenta Posidón en diversos vasos de fecha temprana, elemento que bien podría estar reflejado en la elaboración esquílea, puesto que así se conseguiría un contraste mayor con el prototipo de los sátiros.

A la luz, pues, de todo lo visto hasta aquí creo que se puede fijar con cierta probabilidad una acción dramática dividida en tres momentos generales: en una primera parte de la pieza un coro de sátiros guiados por Sileno persigue a Amimona con la pretensión de poseerla, e incluso tal vez de desposarla; en un momento dado aparecería Posidón, que hace frente a los acosadores, y éstos retrocederían asustados; finalmente, el encuentro entre el dios y la muchacha, cuyo planteamiento de llegada desconocemos, termina en un final armónico, resultado de lo cual será la afloración de una fuente por obra de Posidón.

Frente al gran éxito de que gozó el mito de Amimona en la Cerámica, vemos que, a juzgar por los testimonios conservados, fue escasa su incidencia en el

terreno dramático. Una fuente epigráfica nos informa de que en el concurso de las Leneas del año 364 un tal Nicócares[234] obtuvo el tercer lugar con una obra con ese título, y suele pensarse que es el mismo autor del que la *Suda*[235] dice que venció a Eurípides. Y junto a esto está la posibilidad ya mencionada de que algún autor escribiese una *Amimona* ya en la segunda mitad del siglo V a. C., que sería el punto de partida de ese tercer grupo aludido de representaciones en la Cerámica[236]; pero es por ahora una posibilidad sin fundamento. De otro lado, el poeta cómico Nicócares. que vivió entre el siglo v y el IV a. C., escribió una comedia homónima, aunque la alusión a alguien llamado Enómao en el único fragmento conservado, así como el hecho de que tuviese como doble título el de *Pélope*[237], dificulta cualquier sugerencia sobre su posible argumento, al menos a primera vista. Pues bien, de todos estos datos tal vez debamos concluir que el verdadero, y prácticamente único, punto de partida para toda esta rica tradición pictórica del mito de Amimona es el drama satírico de Esquilo.

Como cierre de esta tradición literario-plástica del mito de Amimona, en cuya etapa inicial es indiscutible que la pieza esquílea desempeñó un papel decisivo, hay que aludir a un nuevo tipo de testimonio que certifica al menos la pervivencia dramática de este episodio mítico, sino también el influjo en alguna medida aún vivo de la versión esquílea, en cuyo caso volveríamos a encontrar al viejo poeta trágico que luchó en Maratón también presente en los momentos finales del recorrido. Me refiero a la pintura descubierta en un dormitorio de la Villa de Boscoreale, próxima al Vesubio, donde se recogen tres pinturas de otros tantos decorados teatrales, uno por cada género (tragedia, comedia y drama satírico). La obra suele fecharse *ca.* el año 50 a.C., y se considera una copia de un original helenístico[238]. El grupo pictórico se ha puesto en relación con un pasaje de Vitrubio[239] donde se describe el telón de fondo de los tipos de escena correspondientes a las tres variantes teatrales. En el caso del relativo al drama satírico, E. Simon[240] propone que se trata de un decorado perteneciente a una puesta en escena de la *Amimona,* dada la presencia de una fuente con tres chorros de agua, elemento éste que falta en la descripción de Vitrubio y que ha llevado a Simon a pensar que en la pintura se trata de una escenografía de una obra concreta, para la cual la conjetura de nuestro drama satírico concuerda perfectamente a la vista de los testimonios vistos al hablar de la tradición de este relato mítico. Pues bien, ante tal situación, y a la luz del escaso tratamiento de este mito en el Teatro con la excepción de Esquilo, se nos plantea el interrogante —difícil de contestar tanto en sentido afirmativo, dado el largo lapso de tiempo, como negativo, dada la reducida reelaboración teatral— de la trascendencia del

influjo de la pieza esquílea. Pero, en fin, sea cual sea la solución que cada uno adopte ante estos hechos, creo que no es atrevido sugerir que de alguna manera la *Amimona* de Esquilo estuvo presente durante mucho tiempo en el contexto teatral del mundo antiguo.

13 AMONIO, 120:

«Desposar» *(gễmai)* es distinto de «casarse» *(gḗmasthai)*[241], puesto que desposa el hombre, mientras que se casa la mujer. Y así Homero:…[242] Y Anacreonte:…[243] Y Esquilo en *Amimona*:

Para ti lo establecido es casarte, mientras que para mí lo es desposar[244].

14 ATENEO, 690 C:

Probablemente la *bákkaris* («ungüento de ásaro»)[245] no es un perfume, pues Esquilo en *Amimona* los diferencia cuando dice:

… y yo por mi parte tus ungüentos y perfumes…[246] Y Semónides:…[247] Y Aristófanes:…[248]

15 HESIQUIO, θ 814:

.., cubriendo a bestias…[249]

: inseminando y sembrando; engendrando. Esquilo en *Amimona.*

LOS ARGIVOS

La referencia a Capaneo y su infausto destino en el Fr. 17 nos sitúa al menos en el contexto general temático de la obra. Esta tragedia trataba, pues, del momento siguiente al fracaso de la expedición guerrera contra Tebas encabezada por Polinices contra su hermano Eteocles, tal como se nos describe en *Los Siete contra Tebas*. En el asalto, frustrado, de la ciudad terminan pereciendo seis de los siete capitanes atacantes, y sólo Adrasto se salva. Tras la derrota intenta conseguir autorización para recoger los cadáveres de sus compañeros de armas, a fin de darles el piadoso enterramiento debido[250], pero Creonte, como nuevo soberano de Tebas, se opone, considerando que no son dignos de recibir los ritos fúnebres oportunos. En tal situación los argivos, con Adrasto a la cabeza, buscan ayuda en Atenas, donde Teseo les prestará la ayuda debida.

Cuestión más complicada es lograr una precisión mayor en la materia argumental. *Las suplicantes* de Eurípides tratan del momento de la intervención de Atenas y Teseo en el conflicto, y sabemos que ése era el argumento de *Los eleusinios* esquíleo[251]. Pero nos queda por determinar el espacio de relato entre la derrota de los Siete y su enterramiento en Eleusis por intercesión del rey ateniense. Nuestra información mitográfica al respecto es escasa. Antes de la Tragedia, no se nos dice nada concreto. Más aún: Píndaro[252], hacia el 476-474, nos habla de siete piras en Tebas que devoraron los cuerpos de los héroes argivos, lo que equivale tal vez a decir que los héroes caídos no fueron dejados insepultos sino que recibieron las debidas honras fúnebres, lo que a su vez supone admitir la existencia de un acuerdo entre Tebas y Argos, todo lo cual tal vez fuera la versión más antigua, más concretamente la versión tebana. El posterior rechazo de Tebas a entregar los cadáveres, la petición de ayuda a Atenas y el enterramiento en Eleusis son una innovación —la versión ateniense, lógicamente—, cuyo punto de arranque es problemático dada la dualidad (pacífica/bélica) del tratamiento dado y el que nuestras fuentes son ya del siglo V: unos[253], basándose en el testimonio de Heródoto[254], que es de signo bélico, le atribuyen una antigüedad del siglo VI, y se plantean el interrogante de si la variante pacifista sería esquílea. Otros[255], por el contrario, en la suposición de que la versión herodotea es posterior, piensan que la entrada de Atenas en el relato mítico Argos *versus* Tebas surge en el contexto de la Tragedia, lo que en cierta medida encaja con el tema de Antógona. De otro lado, en la versión euripídea se nos dice, en repetidas ocasiones al principio de la obra[256], que Adrasto recurre a Teseo porque previamente ha intentado llegar a un acuerdo

directamente con los tebanos sin conseguirlo. Tal vez Esquilo dramatizaba el conflicto en dos etapas, y el intento de los propios argivos ocupaba la primera[257]. Esta distribución estaría en consonancia con una de las posibilidades del reparto del relato en trilogías, como probablemente sucedía en la trilogía de las Danaides.

En este contexto temático hay que destacar el relieve de la figura de Capaneo en esta parte del relato general. Ya en *Siete* nos es presentado como uno de los más violentos atacantes, hasta el punto de desafiar el poder de Zeus, cuyo rayo acaba derribándolo. En las *Las suplicantes* euripídeas su recuerdo adquiere de nuevo una relevancia especial por cuanto nos encontramos con dos versiones del mismo personaje. El heraldo tebano[258], en la línea de la descripción de Esquilo en *Siete,* nos describe la insolente conducta de Capaneo, en apoyo de la resolución que Tebas acaba de adoptar. Pero, más adelante, desde la óptica argiva Adrasto nos presenta a un Capaneo virtuoso, cuya mesura de palabra no encaja con la insolencia esquílea. Y al final viene la escena del suicidio de su mujer Evadne, lo que coadyuva a una cierta apoteosis de este héroe dentro del grupo de los Siete. En conclusión, el motivo del desafío al poder de Zeus tal vez tenía cierta relevancia en el tratamiento de Esquilo; pero, al menos, el testimonio del Fr. 17 nos confirma la presencia destacada de este personaje.

Otro problema de esta pieza es la determinación precisa del título. Unas fuentes nos lo trasmiten en masculino *(Los argivos),* mientras que otras optan por suponer un coro de mujeres *(Las argivas),* sin que tengamos realmente un criterio objetivo para optar por una u otra variante. En función del argumento concreto propuesto, y en paralelismo con *Los eleusinios*, la tragedia que muy probablemente le seguía en la trilogía, tal vez sea más acertado suponer que el coro era también aquí de argivos, en este primer intento de persuadir a Creonte y los tebanos, tarea que queda postergada para la intervención de Atenas en Eleusis. Ión de Quíos escribió también unos *Argivos,* y las fuentes de los tres fragmentos coinciden en el título en masculino.

Cuestión aún más difícil es concretar los componentes de la probable trilogía. Sin entrar aquí en una erudita historia de la cuestión, que se remonta al menos a Welcker en los años treinta del siglo XIX, mencionaré algunas propuestas recientes: Aélion[259] se mantiene en la antigua propuesta de Wecklein: *Las argivas, Los eleusinios, Los epígonos*; Deforge[260] propone *Nemea, Argivas, Eleusinios* y *Cerción* como cuarto elemento; y últimamente Gantz[261] propone la secuencia: *Argivas, Eleusinios, Epígonos* y *Nemea* como drama satírico. En cualquier caso, parece oportuno aceptar al menos la secuencia *Argivo(a)s,*

Eleusinios.

16 HARPOCRACIÓN, 306, 4:

A todo tipo de amontonamiento se le da el nombre de *khlẽdos* («pila»)… Y muchos utilizan el término. Esquilo en *Las argivas*: …, dardos, jabalinas[262], y una pila de armas arrojadizas…[263]

17 *Etymologicum Genuinum*, *s.u. enēlúsia,* p. 112 Miller:

enēlúsia: ágiles, y *ḗlusin* la llegada. Esquilo en *Los argivos*[264]:

…[265]
de Capaneo[266] *me queda*
sólo lo que el rayo
de sus miembros abrasados ha dejado
…[267]

Otros lo interpretan como «arrasados»[268]. Así entre los rétores. Pero entre los etimólogos encontré que se aplica a aquellas cosas sobre las que se ha precipitado el rayo, que también están dedicadas a Zeus y se las llama *áduta* («impenetrables’) y *ábata* («inaccesibles»).

18 HESIQUIO, α 6627:

apóskēmma: soporte. Esquilo en *Las argivas*[269].

19 NAUCK[2] = 424a Radt[270]

LA ARGO

Ya el título de esta obra[271] nos encamina en la dirección de la saga de los Argonautas. La Argo es la nave en la que se embarcan los héroes dirigidos por Jasón en busca del vellocino de oro en la Cólquida. En su construcción intervino la diosa Atena, que además aportó un madero traído de las encinas proféticas de Dodona —por lo tanto, sagrado (cf. Fr. 20)—, que tenía la facultad de hablar (cf. Fr. 20).

El argumento debía de tratar de la parte del relato circunscrita a la fabricación de la nave y a la partida de la expedición camino del reino de Eetes. Pero nada más se puede concretar, puesto que carecemos de información pormenorizada sobre ese momento. Normalmente es considerada una tragedia, que desarrollaría el primer momento de la serie dramática de piezas esquíleas en torno al mito de los Argonautas; pero en ocasiones se ha sugerido que podría tratarse de un drama satírico[272]; los remeros serían el coro de sátiros, que desempeñan de mala gana su tarea[273].

En 1935 Richter[274] daba noticia de la compra por parte del Metropolitan Museum de una cratera ática *(circa* 470-460) en la que aparecía Jasón en el empeño de conseguir el vellocino, y le acompañaban Atena y un tercer personaje anónimo, que a su vez sujetaba la proa de la Argo, rematada por una cabeza de mujer. Además, destacaba el paralelismo iconográfico con otra cratera de Bolonia del mismo pintor y en idéntica situación —ahora el héroe estaba sustituido por un sátiro acompañado de Dioniso—, y veía en ello una clara parodia, al tiempo que pensaba en algún tratamiento teatral de Esquilo, dada la cercanía temporal. En 1978 Hammond y Moon[275] concretaban la alusión y pensaban en *La Argo*, estableciendo una conexión entre el Fr. 20 y la presencia de la proa de la nave en la vasija, apoyando así la conjetura satírica. El paralelismo es asombroso, y la época actúa a su favor, pero su aceptación nos llevaría a tener que suponer un momento muy posterior en la progresión del relato, aunque ello no es un obstáculo importante dentro de la misma idea general del tratamiento satírico.

También es debatida la posible trilogía de la que formaba parte. Para aquellos que interpretan esta pieza como una tragedia, es claro que *La Argo* abriría la serie, aunque luego hay divergencias en los detalles[276]. Quienes suponen un tratamiento satírico en esta pieza, adelantan la serie un puesto, con lo que la acción empezaría con la llegada de los Argonautas a Lemnos[277].

20 FILÓN DE ALEJANDRÍA, *Todo hombre virtuoso es libre* 142-143 Petit:

Siento admiración también por los Argonautas, que manifestaron que la dotación del barco en su totalidad estaría compuesta de hombres libres, y no aceptaron a ningún esclavo, ni siquiera de los destinados al servicio necesario, saludando en aquella ocasión a la autosuficiencia como hermana de la libertad. Y si es oportuno prestar atención también a los poetas…, ni siquiera la nave Argo, bajo el pilotaje de Jasón, permitió a criados embarcarse, partícipe como era de alma y de razonamiento, una naturaleza amante de la libertad. Por lo que también Esquilo dijo de ella:

… † †[278] el sagrado leño parlante[279] de la Argo…

20a HIGINO, *Astronómica* 2.37:

De otro lado, Esquilo[280] y algunos otros dicen que Minerva había amontonado en el mismo lugar[281] una cierta madera parlante[282].

21 Escolio a APOLONIO DE RODAS, I 105:

Ferecides[283] cuenta que Tifis era hijo de Ponteo[284], y Esquilo en *La Argo* a Tifis lo llama Ifis[285].

ATALANTA

Tipológicamente Atalanta pertenece a ese grupo de personajes adscritos al área de Ártemis, cuyos rasgos principales son dos: la virginidad, lo que les lleva con frecuencia a un enfrentamiento con la diosa rival, Afrodita, y convierte el erotismo en un conflicto; y también la dedicación a la caza en el contexto de la naturaleza salvaje, en la que se enfrentan frecuentemente a seres monstruosos. Pero un rasgo típico en este tipo de existencia es la reversibilidad de la situación, de forma que el acosador/a —tanto en la caza real como en la amorosa — puede pasar de perseguidor/a a perseguido/a. Estos rasgos están claros en el caso de Atalanta. Esquema óptimo para ser tratado por el Teatro.

Abandonada en un monte al nacer por sus padres, que querían sólo hijos varones, será criada por una osa, hasta ser recogida por unos cazadores. Así, ella optará por la virginidad y la vida de la caza por medio de su excelente arco y su gran capacidad para la carrera. De esta forma hará frente, por ejemplo, a los centauros Reco e Hileo, que querían violarla.

En esta línea temática se enmarcan los dos episodios centrales de su relato mítico. Tal vez el más importante[286] en cuanto que en él Atalanta es la protagonista indiscutible, es el concerniente a su rechazo a casarse, lo que le llevó a imponer a sus numerosos pretendientes una carrera como prueba: si él ganaba, obtendría la mano de Atalanta; pero a todos los superaba, y al adelantarlos los mataba con su extraordinario arco. Pero Hipómenes consiguió vencerla, recurriendo a la estratagema de dejar caer en el transcurso de la carrera unas manzanas de oro, regalo de Afrodita —la parte contraria—, lo que ocasionó que la muchacha, llevada de la curiosidad, se detuviese a recogerlas y, así, perdiera en esta ocasión la carrera. Más tarde tendrá lugar la conversión de la pareja en leones, en castigo por haber yacido en el recinto sagrado de Cibeles (o de Zeus).

El segundo episodio central la empareja a Meleagro en la cacería del jabalí de Calidón[287]: Meleagro, enamorado de ella, le ofrece los despojos del animal muerto, lo que acarreará la irritación de los tíos del héroe, que se consideran postergados: el héroe terminará matándolos, y él a su vez también perecerá por obra de la maquinación de su madre, Altea, indignada por el funesto final de sus hermanos. Pero esta historia tiene un corte novelesco y romántico que no encaja con los rasgos característicos de Atalanta más arriba descritos. El relato de Meleagro ya aparece en Homero[288] y en diversas fuentes de época arcaica, pero en ninguna de ellas se alude al motivo del amor de Meleagro como causante de

su fatal desenlace, sino al enfrentamiento entre los curetes y los etolios. La innovación amorosa suele atribuirse al *Meleagro* de Eurípides, lo que encajaría bien en ese grupo de obras euripídeas de corte novelesco.

De la *Atalanta* de Esquilo sólo tenemos el dato de su mención en el *Catálogo* conservado en varios manuscritos[289], lo que dificulta hacer sugerencias probables. En cualquier caso, lo lógico es pensar que la trama versaba sobre uno de esos motivos centrales aludidos, y entre uno y otro parece más verosímil el primero, puesto que el tema amoroso de la pareja Meleagro-Atalanta no encaja bien en Esquilo, aparte de que en él Atalanta desempeña un papel secundario, lo que iría en contra del protagonismo que sugiere el título de la pieza. De las otras piezas homónimas, la *Atalanta* de Pacuvio, la única de la que tenemos constancia argumental, efectivamente versaba sobre este episodio de la competición, sólo que alterada con el motivo de la presencia de Partenopeo, hijo de la heroína, contendiendo sin saberlo por su madre[290].

No obstante, Mette[291] sugiere con vacilaciones que se trata de un drama satírico en el que los sátiros intervenían en la carrera por poseer a la heroína, y en la que alcanzaría el triunfo Hipómenes. Se basa en la atribución a Esquilo y a esta pieza en concreto de un papiro[292] en el que un coro de sátiros se jacta de ser muy hábiles en todo tipo de pruebas deportivas para alcanzar el premio de una esposa, y le contesta el padre de la muchacha en liza —un personaje llamado Eneo (reconstruido por Mette como Esqueneo, padre de Atalanta)—, que quiere prestar atención a otro contendiente que llega. Y en esta línea Deforge[293] supone entonces su pertenencia, como cuarto elemento, a una hipotética tetralogía en torno a Ártemis formada previamente por *Las sacerdotisas*, *Calisto, Las arqueras*.

La sugerencia de Mette es coherente[294] y encaja bien con ese rasgo general que he descrito más arriba y, además, tenemos alusiones al enfrentamiento de la heroína a seres salvajes. De otro lado, en apoyo de esta hipótesis podría estar el hecho de que el tema de Atalanta gozó de un gran éxito en la Comedia, puesto que conservamos al menos 6 o 7 piezas con ese título. Y sabemos que Aristias, contemporáneo de Esquilo y famoso por sus dramas satíricos junto con su padre Prátinas, escribió otra *Atalanta*[295], aunque desconocemos su tratamiento.

LAS BACANTES

Este título dentro de la producción dramática de Esquilo está recogido en el *Catálogo*[296] y lo menciona la fuente del único fragmento (Estobeo).

Ahora bien, ante un título tan general y dado que carecemos de datos concretos y que hay otras piezas dionisíacas cuyo argumento es más preciso, es opinión bastante generalizada que estamos ante un error de ambos testimonios[297], de forma que esta tragedia nunca existió en realidad, sino que su título es producto de diversos tipos de error en la tradición: se ha supuesto que era la misma pieza que *Penteo,* o que *Las cardadoras* o incluso que *Las Básaras*; también se ha sugerido que era el nombre genérico para toda una trilogía dionisíaca. La razón de esta salida filológica tal vez radique en la preocupación por organizar el material conocido en trilogías y tetralogías, y en el caso de las obras sobre Dioniso —dejando a un lado la tetralogía de Licurgo— disponemos de cinco títulos *(Las Bacantes, Las cardadoras, Penteo, Sémele* y el drama satírico *Las nodrizas),* lo que obliga a prescindir de uno, que para la mayor parte de la crítica es éste dado su carácter general. No obstante, para quienes apartan *Sémele* a un posible bloque centrado en la heroína y al que pertenecerían *Las arqueras* y *Atamante,* en ese caso esta tragedia podría ser recuperada[298].

22 ESTOBEO, I 3. 26-27:

De las *Las Bacantes* de Esquilo:

Sábete que la desgracia avanza con pie ligero[299] para los mortales y el error para el que traspasa lo permitido[300].

LAS BÁSARAS o LAS BASÁRIDES

Tanto el *Catálogo*[301] como las fuentes de los cuatro fragmentos transmitidos confirman que Esquilo escribió una tragedia con este título, aunque difieren en el nombre exacto *(Básaras / Basárides)*. En cualquier caso, este apelativo del coro alude a una temática dionisíaca, puesto que se trata de las bacantes tracias, que reciben esta denominación del vestido *(bassára)* con que se cubrían[302]. Otro testimonio[303] certifica su pertenencia a la tetralogía de la *Licurgía* como segunda obra del conjunto.

Desde mediados del siglo XVIII[304] se ha puesto en relación con esta tragedia esquílea una noticia recogida en el capítulo 24 de los *Catasterismos* de Eratóstenes, donde se describe en clave mítica el origen de la constelación Lira[305], lo que supone dar entrada a un episodio del re lato mítico de Orfeo: su despedazamiento ritual (como Penteo y demás oponentes al culto de Dioniso) por las bacantes del dios, dado que este héroe rechazaba a Dioniso y honraba a Helios como el más grande de los dioses.

El pasaje de Eratóstenes certifica sin duda alguna que la figura de Orfeo y su oposición al dios aparecía en alguna obra de Esquilo, y la mención expresa de las basárides lleva a la lógica conclusión de que tenía lugar en esta tragedia de *Las básaras*, de incuestionable temática dionisíaca. Además, la narración eratosténica da la impresión de estar resumiendo una acción teatral, en cierta medida al estilo de las «hipótesis» trágicas de época alejandrina[306]. Ahora bien, la presencia de este tema en una tetralogía centrada en la figura de Licurgo plantea el problema de su adaptación concreta dentro de la trama general, puesto que no es menos cierto que este episodio de Orfeo rompe la unidad temática característica del estilo de composición esquílea en conjuntos estrechamente ligados, como parece ser éste de la *Licurgía*.

La crítica ha dado diversas soluciones, que van desde la sugerencia de una simple alusión al caso de Orfeo a título de *exemplum* en el actual destino esperable a Licurgo, protagonista de la acción dramática, hasta la propuesta de que esta segunda tragedia estaba centrada exclusivamente en el personaje de Orfeo, pasando por posturas intermedias. Así, algunos suponen que la pieza desarrollaba la locura de Licurgo, que en ese estado de enajenación mataba a su hijo y su mujer y, sólo dentro de este contexto, la historia de Orfeo sería simplemente recordada (p. ej., dentro de un estásimo) como advertencia para Licurgo[307], puesto que de otra forma se rompería gravemente la unidad argumental de la tetralogía. Otros piensan que el testimonio de Eratóstenes tenía

una presencia mayor en la acción dramática, aunque había lugar también para retomar el tema central de Licurgo, que en esta pieza se concretaría tal vez en la muerte de Driante[308]. Finalmente, hay quienes adoptan una postura más radical: la tragedia desarrollaría exclusivamente el episodio del enfrentamiento Dioniso/Orfeo, con el funesto desenlace bien conocido de la muerte del héroe tracio. Esta sugerencia última la desarrolló ya con cierto pormenor Hermann[309], apoyándose en que la sencillez de las obras de Esquilo no permitía más que un tema argumental: la rebeldía de Orfeo era al final castigada por las Basárides, y la acción dramática se cerraba con la llegada de las Musas que lloraban al héroe y le rendían las honras debidas. En esta línea West[310] llega a una hipótesis extrema, basándose en una versión más amplia del pasaje eratosténico, desconocida en el siglo XIX pero que ahora puede ser completada con el testimonio de dos nuevos manuscritos conteniendo algunos extractos de los *Catasterismos*[311]: «… con su canto embelesaba a los árboles, a las piedras y las fieras. Pero [, tras bajar al Hades por causa de su mujer y una vez vio cómo era lo de allí, ya] no honraba a Dioniso, [por el que había alcanzado gran fama,] sino que pensaba que Helios era el más grande de los dioses, al que llamaba también Apolo…». Y les atribuye una gran antigüedad basándose en que están[312] recogidos en otras fuentes, de forma que en su opinión reproducirían la versión esquílea. De esta forma, West llega a una serie de conclusiones: en un primer momento Orfeo habría pertenecido al círculo dionisíaco, razón por la cual el filólogo británico lo hace estar presente también en la primera tragedia *(Los edonos)*[313]; pero luego, tras la bajada a los Infiernos en busca de su mujer, regresaba al mundo exterior convertido en apóstata del culto a Dioniso y, en cambio, nuevo devoto de Helios-Apolo, de forma que el Orfeo esquíleo no era la figura intelectual que propaga la luminosa doctrina apolínea, sino un testimonio más de esa dualidad órfico-báquica de la que tenemos diversos testimonios[314]. El problema de la hipótesis de West es que tal vez echa por tierra la unidad temática de la tetralogía esquílea, que teóricamente estaba centrada estrechamente en la figura de Licurgo, que de esta forma intervendría sólo en la primera pieza[315] y en el drama satírico, por lo que el argumento general versaría no tanto sobre el relato de Licurgo sino sobre el tema general de la oposición a la entrada de los ritos dionisíacos[316]. Finalmente, frente a esta hipótesis, Di Marco[317] busca una solución más matizada: de alguna manera Licurgo y Orfeo compartirían el protagonismo de la acción dramática, puesto que no hay que olvidar que ambos estarían del mismo lado frente a Dioniso; pero, además, Di Marco sugiere un planteamiento de fondo bastante distinto del de West: piensa

que los extractos del pasaje eratosténico. aunque antiguos, no se remontan a la versión esquílea. que debería seguir siendo la que nos transmite la versión breve[318]: la bajada a los Infiernos del héroe implicaría una separación cronológica excesiva entre la primera obra y la segunda de la tetralogía; además, Orfeo desde el primer momento no es un apóstata de la religión dionisíaca, sino un devoto de Helios-Apolo, lo que equivale a decir que el auténtico conflicto de la tragedia era de índole religiosa, entre la nueva religión traída por Dioniso y la antigua religión tracia (Helios) que profesaba Licurgo, y de la que Orfeo era el sacerdote[319]; más aún: la reconciliación entre las dos religiones al final de la trilogía —y a pesar de la muerte de Orfeo— supone, a juicio de Di Marco, que en esta tetralogía de la *Licurgía* Esquilo presentaba un gran *aítion* religioso sobre el nacimiento de los ritos órficos y del orfismo. Volvemos, pues, a estar ante una situación de difícil solución, pero al menos parece seguro que el episodio de Orfeo tenía una presencia importante en la obra.

A la luz de este planteamiento general se pueden pergeñar ciertos pormenores sobre el desarrollo de la acción dramática. La escena sería el monte Pangeo, lugar preferente en la historia mítica de Orfeo. El coro estaría compuesto por las seguidoras tracias de Dioniso (las Basárides). En su línea interpretativa West sugiere un Prólogo a cargo de Orfeo, en el que el héroe se presentaba como servidor de Helios-Apolo. El coro llegaría en la Párodos y, de alguna manera, se referiría al héroe. Luego, en la primera escena, y dado el estilo compositivo de Esquilo, es verosímil que entrase en escena Dioniso como personaje en relación directa con el coro y, tras él, un personaje en función de mensajero, si todavía no habían llegado a escena las noticias de la situación de Orfeo; también podría ser un antagonista para enfrentarse a Dioniso, si éste estaba ya al tanto de todo[320]. A continuación la acción iría evolucionando hacia la muerte del héroe, que sería llevada a cabo por las Basárides[321], lo que podría suponer su ausencia de la *orchestra*[322] y notificada en una escena narrativa[323], tras la que probablemente harían su entrada las Musas, en calidad de coro secundario, para recoger los restos del héroe y exaltar su existencia. Por su parte, los que sostienen la presencia de Licurgo también en esta segunda pieza, suelen proponer que aquí se desarrollaba el motivo de la locura del rey tracio y la muerte de su hijo y tal vez también la de su mujer, lo que supondría un paralelismo estrecho con *Las Bacantes* de Eurípides.

El Fr. 341, transmitido sin título, ofrece un texto sorprendente pero en muy verosímil relación con esta obra: «… *Apolo el coronado de yedra, el adivino báquico*,…». Podría ser la verbalización perfecta de esa concordia final entre

Dioniso y Apolo[324], aunque podría tener lugar en la tragedia siguiente *(Los muchachos),* en cuyo caso este fragmento debería posponerse a esa otra obra.

23 HEFESTIÓN, *Manual de Métrica* 13.8:

El (pie) baqueo[325] se usa rara vez, de forma que, aunque aparezca tal vez en algún momento, se le encontrará en pequeña extensión. Por ejemplo[326]:

...
y el toro parece que va a embestir. ¿A qué comienzo[327]
…

* * *

…
y, aunque se haya adelantado en sus actos, saltará por delante de él [328]
…

23a Escolio a EURÍPIDES, *Reso* 922 Rabe:

(EURÍPIDES, *Reso* 921-922:

MUSA. —…, cuando las Musas dirigíamos nuestros pasos hacia la pelada roca del Pangeo de terruños de oro…). Llamó al Pangeo «de terruños de oro» porque allí hay minas de oro. Esquilo en *Las Básaras* dice que allí hay minas de plata. De igual manera también el propio Eurípides un poco después[329] dice: «Oculto en estos antros de una tierra argéntea». Y Esquilo así:

…, pues un brillo como de antorchas † - ˘ de resplandor†[330] a la cima argentífera del Pangeo[331].

24 Escolio a NICANDRO, *Sobre animales venenosos* 288c:

(NICANDRO, *Sobre animales venenosos* 288:… en algunas ocasiones tiene [la serpiente *haimórroos*[332]] un tono de piel negruzco *(psolóeis),* mientras que en otras, por el contrario, encendido). *Psolóeis*: este término tiene tres significados, pues *psolóen* es lo negro, lo ceniciento y lo brillante. Euforión:…[333]; y: …[334]. Y Esquilo en *Las Basárides*:

… con leña seca y ceniza del altar…

25 HESIQUIO, ε 907:

eillómenon: siendo encerrado. Esquilo en *Las Basaras.*

GLAUCOS[335]

25a Escolio a PÍNDARO, *Pítica* I 153:

El río Hímeras está en Sicilia, y de él habla también Esquilo en *Glauco*:

… en placenteros baños †he bañado†[336] mi cuerpo…[337] Había yo llegado hasta el Hímeras de altos barrancos…

25b Escolio a TEÓCRITO, IV 62-63 d-e:

(TEÓCRITO, IV 62-63: … En casta no se queda atrás ni de los Satirillos ni de los Panes patifeos). Dice que los Panes son muchos[338], como también los Silenos y los Sátiros, al igual que Esquilo en *Glauco* y Sófocles en *Andrómeda*[339].

GLAUCO MARINO

Glauco el marino es el pescador de Antedón (Beocia), junto al estrecho del Euripo entre Beocia y Eubea y próximo al monte Mesapio, que en un momento dado se metamorfosea en dios marino. Ya Platón[340] lo menciona para ejemplificar la situación del alma respecto al cuerpo cuyo aspecto se ha deteriorado —como le sucedía a Glauco—, y cuya forma originaria es difícil imaginarla a partir de los cambios experimentados. Más explícito es Pausanias[341], que además lo relaciona con Píndaro y Esquilo, los testimonios más antiguos sobre el personaje. Y los rasgos centrales de su figura y relato míticos no se van a ver alterados prácticamente en la tradición posterior, mucho más rica a partir de la época helenística[342]: la ingestión de esa hierba le proporciona la inmortalidad, y así se transformará en un dios del mar lanzándose desde un acantilado en la costa beocia[343], lo que conlleva el cambio total de su aspecto externo y, en concreto, de su anatomía; además, adquiere el poder de la adivinación, de la que se aprovecharán en especial los navegantes, a los que informará de lo que necesiten. La plasmación literaria más detallada conservada aparece en Ovidio[344], que describe con pormenor el episodio de la mutación y da entrada al componente amoroso (Escila), sobre el que tenemos diversas noticias de su amplio desarrollo al menos en época helenística[345]. Ahora bien, frecuentemente suele ser puesto en relación con el Glauco rey de Corinto y muerto en Potnias despedazado por sus yeguas[346]: en este punto hay dos hipótesis, de las que una supone que se trata de la unión de dos personajes distintos, que en un momento dado se funden en uno solo, el dios del mar; mientras que una segunda sugiere que estamos ante una doble hipóstasis de una única figura mítica, que se remontaría a los tiempos primigenios[347].

La existencia de esta pieza la testimonian tanto el *Catálogo*[348] como las fuentes de diversos fragmentos, entre los que están varios de procedencia papirácea: dos (25c y 25d) por acuerdo de la crítica dado su contenido, y un tercero (25e) que contiene entre sus versos una cita ya conocida por la transmisión indirecta[349].

Con la información disponible es muy difícil precisar el núcleo argumental de la obra. Puede decirse que en la parte inicial de la obra Glauco salía del mar con su aspecto terrible de dios del mar, y que algunos boyeros de los alrededores lo contemplaban sobrecogidos de espanto; luego, el dios, en diálogo con ellos, les contaba su historia, desde la ingestión de la hierba milagrosa hasta sus viajes, más en concreto tal vez el trayecto Beocia-Sicilia-Beocia. Y esta imprecisión

general se complica con su probable tratamiento satírico[350], puesto que no disponemos de datos para dar un sentido concreto a la presencia de los sátiros, los miembros del coro, en esta trama: podría sugerirse que el motivo típico en esta ocasión sería la aparición repentina e inesperada de un ser extraordinario, lo que causaba en los sátiros una mezcla de sorpresa, asombro y temor[351].

De los fragmentos conservados podemos deducir algunos momentos de la acción escénica. En una primera parte un personaje dialoga con otro (Frs. 25c y 25d) sobre la salida impresionante del dios, que él mismo había presenciado y sobre la que pasa a dar una descripción pormenorizada en un parlamento más amplio (Frs. 25e, 26, 27 y 34). Luego tendría lugar la entrada en escena del propio Glauco, que narraría su historia: el episodio inicial de la hierba y su conversión en dios (Frs. 28 y 29), el trascendental salto, el poder adivinatorio, los viajes por el mar hasta Sicilia pero con diversos rodeos (Frs. 25a y 31)[352]. Y, lógicamente, tampoco faltaría el necesario encuentro del dios con los sátiros.

Jentel[353] no recoge ningún testimonio iconográfico en relación esta obra. Y tampoco hay propuesta alguna sobre su ubicación dentro de alguna posible trilogía.

25c Papiro de Oxirrinco 2255 Fr. 12 col. I 5:

… Euripo[354]…

25d Papiro de Oxirrinco 2255 Fr. 12 col. II + Fr. 13[355]:

A[356] — … ir y venir… pero [tú] si… expón cuál [de mis palabras te parece falsa].

B. — Para [de hablar]…, pues no [son] miopes ni… [los ojos] de los ancianos…

CORO[357]. — … *ni caballos…*

25e Papiro de Oxirrinco 2159[358]:

[359]… (v. 1) necio… vendaval… a unos pocos… entérate de que [mi cuerpo ya no está en pleno vigor][360], pero todavía es [segura] la fiabilidad de [estos] ojos. (v. 6) Dado que [ni] soy corto de vista ni [miro] en vano [atolondradamente], [he contemplado] un espectáculo terrorífico y [una experiencia] terrible. [Sabes que] soy hombre de campo y de la región, [y que desde siempre] frecuento estos parajes [frente a] Calcis (v. 10) y que [voy y vengo] al elevado [promontorio] pelado de [Mesapio][361] desde el redil [en compañía de] las vacas que pacen. [Desde allí] observé un prodigio:

[avanzando][362] hacia el recodo de Eubea, en torno al acantilado de Zeus Ceneo[363], (v. 14) junto a la propia tumba del infortunado Licas[364]… cual cuadriga[365]…[366]

26 FRÍNICO, *Preparación sofística* 6. 1:

… una bestia antropomórfica que vive en el agua…[367]: de Glauco cuando aparece saliendo del mar. Esquilo[368].

27 *Etymologicum Genuinum, s.u. Daulís,* p. 82 Miller:

Dáulide: … recibe ese nombre por su gran espesura *(dásos),* porque *daûlon* («tupido») es lo espeso *(dasú).* Esquilo:

… espeso el bigote y la base del mentón[369]…

28 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 347,20 Bekker:

… el que comió la imperecedera hierba que vive por siempre[370]…

29 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 347,25 Bekker:

… y pruebo de algún modo la hierba que vive por siempre[371]…

30 Nauck^2 = 25e13-14[372] Radt

31 *Vida de Arato* 1:

La Díades es la Atenas de Eubea, de la cual hace mención Esquilo en *Glauco marino*:

… y luego sobrepasando la Atenas Díades[373]…

32 Nauck^2 = 25a Radt[374]

33 Nauck^2 = 40a Radt[375]

34 ATENEO 86E:

Las conchas es posible encontrarlas dichas en femenino y en masculino. Aristófanes en *Los babilonios*[376]: ... Y Teleclides en *Los Hesíodos*[377]: … Y Sofrón en los mimos sobre las mujeres[378]: … Pero en masculino Esquilo en *Glauco marino*:

… conchas, mejillones y ostras[379]…

Aristónimo en *Teseo*[380]: ... Y de forma semejante lo dice Frínico en *Los sátiros*[381]

35 Nauck^2 = 25b Radt[382]

GLAUCO DE POTNIAS

Este Glauco es el rey de Corinto, hijo de Sísifo y de Mérope. La parte más destacada de su relato mítico corresponde al episodio en Potnias, en Beocia, con motivo de su marcha a participar en los Juegos fúnebres en honor de Pelias. En Potnias es devorado por sus propias yeguas, a las que él tenía acostumbradas a comer carne humana para que se lanzaran contra el enemigo con más afán y, por lo tanto, de forma más hostil; pero en aquella ocasión lo devoraron a él porque estaban faltas de ese alimento. Es la versión de Asclepíades de Trágilo[383], aunque también se han trasmitido otras variantes. Servio[384] nos informa de que el héroe menospreciaba lo concerniente a Venus y que ella, irritada, infundió la locura en las yeguas de su carro, que lo despedazaron a mordiscos; pero que este motivo es un invento, porque lo que sucedió en realidad fue que Glauco les impedía el apareamiento para que fueran más veloces, y que las yeguas, fuera de sí por el exceso de deseo, lo hicieron pedazos. Un escolio a Eurípides[385] atribuye la locura a la ingestión de una planta por parte de las yeguas. Y Estrabón[386] al agua de una fuente.

Por las fuentes de varios de los fragmentos sabemos que Esquilo escribió una obra con este título[387], y en época moderna la situación se ha visto enriquecida con el descubrimiento de varios restos papiráceos, cuyo contenido es adecuado a la temática aludida del héroe.

De todas las variantes mitográficas mencionadas me parecen más verosímiles para una tragedia de Esquilo aquellas que suponen una transgresión del orden cósmico establecido: la ingestión de carne humana o la prohibición del apareamiento[388]. Y entre estas dos opciones la primera tiene un perfil más en consonancia con el pensamiento del poeta, y además es la que nos transmite Asclepíades.

La acción tendría lugar en Corinto, y el coro estaría formado por hombres[389]. En el arranque de la obra el héroe sale de Corinto para asistir en Yolcos a los Juegos en honor de Pelias, y ya desde este momento se hace alusión al peligro de que en el camino le sobrevenga alguna desgracia, pero el coro le despide con los mejores deseos de éxito en la prueba de la carrera de carros (Fr. 36). Pero tras la partida el coro da salida a sus temores, y el corifeo entra en diálogo con un personaje femenino procedente del palacio, verosímilmente la reina, que a su vez parece hablar de que ha tenido un sueño premonitorio en el que le pareció que Glauco intervenía en una carrera de carros con desenlace fatal, pero al final el corifeo le infunde ánimo y confía en que el héroe alcanzará la gloria de la

victoria (Fr. 36b, Frs.1-2). Pero luego vendría un mensajero anunciando la catástrofe, y cómo las yeguas se disputaban el cuerpo inerte del héroe (Frs. 36b, Frs. 3-6; 38 y 39)[390]. Ante la desgracia se invoca a Hermes en el cierre de la obra (Fr. 36b, Fr. 8). Y en este punto de la acción una parte de la crítica supone la llegada de este dios como *deus ex machina* anunciando la metamorfosis de Glauco en un dios marino, con lo que se daba lugar a la fusión del mito de este Glauco con el de Glauco pescador de Antedón, convertido en divinidad marina (Fr. 36b, Frs. 7 y 9)[391].

Esta tragedia ocupaba el tercer puesto de la tetralogía a la que pertenecía también *Los persas,* conservada[392].

36 Papiro de la Sociedad Italiana 1210, Fr. 1[393]:

[394]… tras alcanzar con las yeguas[395]… ojalá llegue a ser y [te] … gracias al [vigor] … en el trayecto encuentro[s][396]…

(v. 5) ⟨Coro⟩. — *Feliz viaje…*
primero de la boca derramamos[397]
…[398]

36a Papiro de la Sociedad Italiana 1210, Fr. 2[399]: …
oscuridad … sin …[400]

36b Papiro de Oxirrinco 2160[401]:
Fr. 2 col. I[402]

⟨Corifeo⟩. — … del palacio…
… visiones[403]…
… según el deseo…
…
…
… nosotros…

Fr. 1 + Fr. 2 col. II:

… pues pareció, en efecto,… llevando una corona… a las ye-guas[404]…[405] [con el cubo][406]… a una tal… † †[407]… con los dientes… fin … arrastrar … y yo… [408] y alguna [magia][409]… golpear …, oh mujer[410], … a Glauco… con giros[411]… y la última [carrera llevando a término][412] alcanzar [la gloria] de la

victoria… [y si] de un hombre … certamen…

Fr. 3:

… (v. 1) siendo…, pues lo [restante][413]… con los dientes[414]… (v. 4) freno … y lleva … el que golpeó … no te ha contemplado … (v. 8) del certamen … evidente … yacer [el momento oportuno][415] … juzgaba … para el sacrificador con … (v. 12) a los [dioses] protectores[416]…

Fr. 4:

… [penetró]… [coger con las mandíbulas]… [al auriga]…

Fr. 5[417]:

… de gloria … en una vida [doliente]… para extranjeros… es sacudido…

Fr. 6: …

Fr. 7:

Pero en tierra firme ninguna [tropa de remeros]… sino en el mar diestra … qué cosa esta … (v. 4) para que [de los autóctonos] …, pues de dónde …, pues [es lógico] que engendraran … y a mí al menos [contrario] … huellas …

Fr. 8:

… pero si bueno … cumplido … [y oh, soberano Hermes,] … con testigos …, pues es …

⟨CORO⟩. — …[418]
[cielo]…
habitas…
creíbles…
oh, mensajero de Zeus,…

Fr. 9:

… [ola] del póntico mar…[419]

37 Escolio a PLATÓN, *Crátilo* 421d:

(PLATÓN, *Crátilo* 421d: … Me parece que el certamen no admite excusas…) Refrán: «El certamen no aguarda excusa», de los negligentes y despreocupados por naturaleza, o de los que no aceptan las palabras de los que piden excusas. Platón lo menciona aquí así: …[420] Y en el libro sexto de *Las leyes*: «Sin embargo se dice que el certamen no admite en modo alguno excusas»[421]. Y Esquilo dice en *Glauco de Potnias*:

…, pues el certamen no aguarda a hombres rezagados[422].

Y Aristófanes en *Tesmoforias* II[423].

38 Escolio a EURÍPIDES, *Las fenicias* 1194:

(EURÍPIDES, *Las fenicias* 1193-1195:

MENSAJERO. — … morían, salían despedidos fuera del parapeto de los carros, «las ruedas saltaban y ejes sobre ejes» (v. 1194), cadáveres sobre cadáveres se amontonaban en confusión). En paralelo a lo de Esquilo en *Glauco de Potnias*:

…, pues estaban revueltos en amasijo carro sobre carro, cadáver con cadáver, caballos sobre caballos[424].

39 Escolio a HOMERO, *Ilíada* XIII 198:

(HOMERO, *Il.* XIII 198-199: Al igual que dos leones, tras hacer presa uno y otro en una cabra…, ambos se la llevan…)… O bien, una vez que el uno ha hecho presa, el otro agarra también oponiéndose, puesto que cada uno de los dos tira hacia sí de la presa. También Esquilo respecto a Glauco[425]:

… y tiraban hacia arriba a manera de lobos, al igual que dos lobos se llevan un cervatillo por uno y otro lado del codillo[426].

40 HESIQUIO, α 7274:

… con lamentos de buen augurio…

:de mal augurio por antífrasis[427]. Esquilo en *Glauco de Potnias.*

40a HESIQUIO, *χ* 74:

… puerto † † [428]…

: Esquilo en *Glauco de Potnias*[429]. El estrecho. Pues todas estas zonas en torno a Regio † †.

41 HESIQUIO, α 4134:

amphísōpon: («con fachada a uno y otro lado»): visible en derredor, abierto desde todas partes. Esquilo en *Glauco de Potnias.*

41a HERODIANO, *Tratado general de prosodia,* Fr. 10 Hunger[430]:

… pretende pronunciarla con acento agudo: *daunós.* Esquilo en *Glauco de Potnias*:

… y *daunós*[431]

42 HESIQUIO, ι 1089:

ítēlon («permanente»): constante y que no se pierde. Esquilo en *Glauco de*

Potnias.

42a CIRILO, *Léxico, s.u. khamaipetō̃s* (M. Naoumides en *GRBS* 9 [1968] 284):

khamaipetō̃s («a ras de suelo»): de forma que no cae al suelo[432]. Esquilo en *Glauco de Potnias.*

LAS DANAIDES

En la Nota introductoria a *Los Egipcios* ha quedado expuesta la parte primera del relato mítico concerniente a Dánao y a sus hijas las Danaides: desde su etapa inicial en Egipto y su huida a Argos hasta el funesto desenlace en que terminaron las bodas celebradas entre ambos grupos de primos, puesto que las acosadas muchachas consintieron al fin en unirse a sus primos, aunque sólo en apariencia: previamente se habían conjurado a darles muerte en la propia noche de bodas, eso sí, antes de la consumación del matrimonio[433].

En esta última parte las fuentes mitográficas divergen aún más que en la anterior, lo que complica la labor de rastrear la posible versión esquílea[434]. Pero al menos todas coinciden en el primer episodio: cuando a la mañana siguiente se hace pública la matanza, se descubre también que ha habido una excepción: Hipermestra ha perdonado la vida a Linceo, su pareja; aunque luego hay divergencias sobre el motivo de tal comportamiento: unos testimonios hablan de que Linceo respetó la virginidad de la muchacha[435]; otros, que Hirpermestra se enamoró de su primo correspondiente[436]; y, finalmente, está la variante de la *Heroida* XIV de Ovidio, donde se acude a la *pietas* y al *timor* como explicación del comportamiento de Hipermestra[437].

A partir de este punto del relato las fuentes presentan una amplia disparidad de variantes, en las que podría establecerse una doble estructuración general. Un grupo supone que las Danaides, a través de una más o menos compleja peripecia, alcanzan un final feliz; mientras que para otras Dánao y sus hijas serían víctimas de su comportamiento sanguinario[438]. En cualquier caso, es comprensible que Dánao y sus hijas se sintieran defraudados ante la insolidaridad de Hipermestra, de resultas de lo cual se tomarán medidas al respecto: se habla de que Dánao encerró en una prisión a la hija desobediente[439]; o incluso que fue sometida a juicio por tal desacato, pero que el pueblo de Argos la declaró inocente. Entretanto, Linceo, según algunas tradiciones, había huido para ponerse a salvo[440], aunque otras nos hablan de que Egipto, el padre de los infortunados novios, había llegado a Argos, al recibir la noticia de la matanza, con claras intenciones de venganza, pero que Linceo se interpuso entre los hermanos, consiguiendo que Dánao aceptase someterse a juicio ante un tribunal compuesto por argivos y egipcios.

Tras esta compleja variedad de posibles peripecias se llega al final del relato mítico. Una tradición[441] nos habla de una reconciliación general: tanto entre los personajes humanos entre sí como entre éstos y los dioses: según

Apolodoro, Atena y Hermes, por orden de Zeus, purificaron a las Danaides y, a continuación, Dánao volvió a unir a la pareja rebelde y en segundas bodas casó a sus restantes hijas con los vencedores en una competición atlética, dato éste del certamen atlético que ya testimonia Píndaro en un epinicio del año 474 a. C.[442], pocos años anterior, por lo tanto, a la puesta en escena de esta trilogía[443].

Pero hay otro grupo de la tradición que supone un final funesto para Dánao y sus hijas, en debida compensación al sangriento comportamiento con sus primos. Así, diversas fuentes nos hablan de la muerte violenta de Dánao: en ocasiones a manos de Linceo, que acaba incluso con la vida de las asesinas de sus hermanos; aunque Higino[444] limita el trágico desenlace al padre y casa a las Danaides con argivos. Y dentro de esta segunda gran tradición es donde hay que colocar la variante mitográfica del famoso castigo a que fueron sometidas las sanguinarias muchachas en el mundo de ultratumba, al verse obligadas a tener que llenar infructuosamente de agua una vasija agujereada, lo que está en clara relación con toda esa serie de trabajos sin fin que en el mito se impone a diversos personajes en pago a su maldad[445].

En el *Catálogo*[446] se incluye una pieza titulada *Las Danaides,* dato éste corroborado por las fuentes de los cuatro fragmentos conservados. Ahora bien, Wilamowitz había supuesto que *Las Danaides* era la denominación que dio Esquilo a toda la trilogía, en la idea de que los títulos de las piezas individuales fueron producto de la erudición posterior. Pero en 1952 Lobel publicaba un papiro de Oxirrinco[447] que recogía la noticia de un concurso dramático en el que Esquilo había obtenido el primer premio, mientras que los otros puestos correspondieron a Sófocles y a otro poeta trágico llamado Mésato[448]. Pues bien, en la línea tercera[449] se mencionan dos títulos de obras, *Las Danaides y Amimona,* pertenecientes al lote que presentó nuestro poeta al concurso del año que registra el papiro. Así, a la vista de su aparición en el papiro y dada su mención en el *Catálogo*, que sólo recoge títulos de obras, hay que concluir que Esquilo escribió una tragedia con esta denominación. De igual forma, el testimonio aportado por el papiro confirma en buena medida una sugerencia hecha ya en 1817 por Schlegel al propugnar una trilogía compuesta por *Las suplicantes, Los Egipcios* y *Las Danaides*[450].

De los cuatro fragmentos pertenecientes con certeza a esta tragedia, dos de ellos suponen un apoyo importante a la hora de intentar reconstruir el posible argumento. En el Fr. 43 se habla de la celebración de un epitalamio de despertar en honor de unos recién casados, lo que supone la existencia de unas bodas contraídas recientemente. Pero es mucho más importante el Fr. 44: Ateneo, la

fuente, dice que Esquilo en esta tragedia hacía intervenir a Afrodita en persona y, a continuación, proporciona siete versos de su parlamento, en el que la diosa hace una demostración de cómo los elementos fundamentales de la Naturaleza, el cielo y la tierra, obedecen fielmente a sus dictados al dejarse llevar de la pasión amorosa, que irresistiblemente empuja a los miembros de toda pareja a la unión, fruto de la cual es todo lo que brota sobre la tierra. Se trata, pues, de un alegato en defensa de la necesidad irrenunciable de la unión entre los sexos.

A la luz de estos datos, y con el apoyo inestimable de la tragedia conservada de la trilogía[451], podemos admitir con gran probabilidad que el argumento de *Las Danaides* versaba sobra la parte última del relato mítico concerniente a Dánao y sus hijas, del que, como hemos visto, las fuentes mitográficas nos dan amplia cuenta: la existencia de unas bodas y la presencia de Afrodita haciendo una defensa de la necesidad de la unión amorosa, verosímilmente nos conducen al drama de las rebeldes Danaides, que terminan por aceptar en apariencia el matrimonio con sus primos. Y esta situación encaja bien con el punto del relato en que sugeríamos que terminaba *Los Egipcios*[452].

En la exposición anterior de los testimonios mitográficos hemos visto la disparidad de variantes existentes, lo que dificulta enormemente las cosas a la hora de sugerir con un cierto detalle la posible acción dramática. Pero en dos partes, al menos, podemos tener una certeza mayor sobre las líneas generales: el comienzo y el desenlace de la tragedia. Sobre el momento del arranque, decía al tratar de *Los Egipcios* que, probablemente, la acción se cerraba con la salida de los dos grupos en cuestión camino de la celebración de las bodas, y que la matanza nocturna caería fuera, pero antes de iniciarse esta tercera parte de la trilogía. En consecuencia, es fácil suponer que la parte inicial de *Las Danaides,* o sea, ese período narrativo previo a la acción dramática propiamente dicha, versaría sobre el descubrimiento, a la mañana siguiente, de los funestos sucesos acaecidos durante la noche de bodas: los Egipcios habían sido asesinados por sus recientes esposas. Y a esto, claro está, se añadiría el no menos sorprendente hallazgo de que Hipermestra había perdonado la vida a Linceo en contra de los planes acordados, lo que, de paso, dejaba en una posición incómoda a Dánao y a las restantes Danaides[453].

También el desenlace último de la tragedia —que ahora, además, es el cierre definitivo de la trilogía, con lo que ello significa de conclusión de la problemática general del conjunto dramático— es bastante determinable. La intervención conservada de Afrodita nos certifica que al final se alcanzaba el triunfo del nuevo orden, en el que la relación amorosa entre los sexos resultaba

triunfante, o al menos la relación amorosa no impuesta a la fuerza, como podía ser el caso de las Danaides. Sería, pues, el tercer eslabón de la bien conocida serie esquílea: violencia-contraviolencia-reconciliación[454]. Esto no significa que la presencia en escena de la diosa tuviera que ser forzosamente en estos momentos finales, como más abajo podremos ver; pero nos asegura con gran verosimilitud un final feliz, en consonancia con buena parte de la tradición mitográfica[455]; ante la intervención de la diosa las hijas de Dánao cedían en su radical posición a contraer matrimonio[456], aceptando en consecuencia los postulados de Afrodita y la posibilidad de llegar a unos nuevos y auténticos matrimonios.

Ésta sería, pues, la idea general del desenlace. Pero, sobre la base de los testimonios al principio mencionados, no es en exceso arriesgado admitir alguna concreción mayor. Una vez aceptados los planteamientos de Afrodita, la acción hacia el final de la obra pudo contener algún tipo de referencia a esas segundas bodas de las que nos hablan diferentes fuentes, y entre ellas el propio Píndaro unos años antes de que Esquilo representase esta pieza[457]. Pero es cuestión más delicada precisar en qué medida incidía este motivo en la acción dramática, puesto que las posibilidades van desde una simple alusión a que en un futuro más o menos próximo las muchachas podrían contraer nuevas nupcias como prueba de su cambio de opinión, hasta una puesta en escena más o menos simplificada del episodio de las bodas con los vencedores de la prueba atlética propuesta por Dánao. Una parte de la crítica se muestra reacia a aceptar este punto en el momento final de la tragedia, porque supone que, dada la lucha mantenida por las Danaides para rehusar toda unión no escogida por ellas, todo el esfuerzo se vendría abajo con esas bodas dispuestas a gusto de los nuevos pretendientes, puesto que el relato nos dice que irían siendo elegidas por los vencedores de la susodicha competición en función del gusto de éstos. Pero en estas posibles segundas bodas habría ahora algún elemento nuevo: 1) ahora la concertación contaría con la aprobación del padre, cosa que antes no sucedía; y de esta manera nos encontraríamos con un tema repetido en el mito, según el cual el padre ofrece a su hija al vencedor en algún tipo de prueba de entre un grupo de pretendientes; y en este contexto se da por supuesto siempre la aceptación por parte de la hija de la voluntad paterna, lo que encaja bien con la realidad social y jurídica de la época en lo tocante a la concertación de matrimonio[458]; 2) pero, además, tendría aún una explicación más clara si aceptamos que todavía en Esquilo se mantenía en alguna medida el probable viejo planteamiento del mito de las Danaides, en el que lo que realmente se daba era un rechazo teórico y

genérico de las muchachas a toda relación con el varón: ahora la situación habría cambiado, puesto que las hijas de Dánao han aceptado las leyes de Afrodita, y el paso siguiente en pura coherencia es la concertación de unas bodas[459]. Ahora bien, previo a este motivo de los nuevos matrimonios, reflejo directo del cambio de actitud, es también probable que tuviese lugar una purificación de la sangre derramada. El procedimiento dramático utilizado es muy difícil de precisar, pero el desenlace de final feliz lo exige en buena medida y, además, tenemos el refrendo de alguna fuente[460].

Hasta aquí me he referido a los probables momentos de arranque y conclusión de la tragedia. Pero la peripecia correspondiente al núcleo propiamente dicho de la acción dramática es cuestión mucho más problemática. Como aproximación general creo que puede admitirse fácilmente la sugerencia de que la trama versaba sobre las consecuencias inmediatas de la muerte de los Egiptíadas, pero de aquí debería sacarse una conclusión importante: el auténtico conflicto concerniría a las muchachas asesinas, y en función de este hecho es como, a mi juicio, habría que entender la posterior llegada de Afrodita, cuya función primordial, por lo tanto, estaría en relación con el destino de aquéllas. Esta interpretación, en consecuencia, haría pasar a Hipermestra a un segundo plano, aunque su desobediencia y escisión del grupo incrementaría la tensión general o, al menos, sería el elemento desencadenante del estallido central. En la línea general de la trilogía, el nudo dramático sería ahora la valoración de los asesinatos, puesto que habría que dilucidar si la violencia de que las Danaides eran objeto desde la primera tragedia es causa suficiente de su mortífera reacción, o si por el contrario está por encima el delito de sangre cometido. En este contexto la venida de la diosa con su postulado general de la relación amorosa entre los sexos, supondría la justificación de las Danaides y, sobre todo, la armonización de las dos partes. Además, un segundo elemento general también importante sería la participación de los argivos en el desarrollo del conflicto, como puede deducirse por su insistente presencia en *Suplicantes,* de donde podemos suponer con verosimilitud que incidía en toda la trilogía. Ahora, de alguna manera el pueblo argivo recriminaba —o condenaba en juicio, incluso— la actuación de las muchachas, de igual forma que en *Suplicantes* se había enfrentado a los Egipcios por medio de Pelasgo[461].

Más complejo es concretar cómo se escenificaba este conflicto. Una parte importante de la tradición mitográfica habla de un juicio, aunque luego hay variantes sobre quién era el o los acusados. Efectivamente, ya me he referido más arriba a cómo unas fuentes nos hablan de que, simplemente, Dánao encerró

en la cárcel a su desobediente hija[462], mientras que otras complican un tanto el episodio haciendo que Dánao presente a Hipermestra ante el tribunal de justicia acusándola de desobediencia a la autoridad paterna[463], aunque el pueblo argivo la absolverá de tal cargo; o, también, que fue realmente Dánao el llevado a juicio, en este caso por Egipto, con o sin la intervención de Linceo según las fuentes[464]. De estas tres opciones generales la última tiene tal vez una mayor relevancia porque, entre otras razones, aparece en el *Orestes* de Eurípides[465], donde el texto deja bien claro que Dánao es el personaje en situación complicada, al menos como protector, si no cómplice, de las asesinas[466]. Una parte de la crítica piensa que no es necesaria la existencia de un juicio[467], lo que puede ser oportuno; pero al menos habría tal vez que suponer que se daba un planteamiento legal al conflicto, como se deduce del pasaje mencionado de Eurípides, y que tal vez el juicio tenía lugar fuera[468], y alguien traía a escena la información, en paralelo a la conducta política de Pelasgo en *Suplicantes,* cuando sale a consultar la opinión de la asamblea argiva. En cualquier caso, pienso que el resultado del conflicto sobre la oportunidad o no de la actuación de las Danaides era negativo para ellas, lo que implicaba el rechazo de los argivos, y es en tal situación en la que Afrodita intervenía de forma decisiva, exculpándolas y estableciendo como norma absoluta la recíproca relación amorosa en la pareja, en paralelo a como actúan el Cielo y la Tierra en el Fr. 44.

Respecto a los posibles participantes en la acción dramática, parece indiscutible que el coro lo componían, como en *Suplicantes,* el grupo femenino de las Danaides, sujeto paciente y agente a un tiempo del conflicto trágico, aunque en ocasiones se ha supuesto que estaría formado por algún otro colectivo, por ejemplo, ciudadanos de Argos[469]. Pero la cuestión es más problemática en lo tocante a los personajes individuales. Para empezar, Ateneo certifica que en un momento dado aparecía en escena la propia Afrodita, recurso éste del que Esquilo hace un uso amplio en la *Orestía*[470]. La presencia de Dánao es prácticamente segura, puesto que parece verosímil suponer que desde la primera escena de la tragedia inicial este personaje es un elemento importante en la acción dramática de toda la trilogía; además, en este caso sería ese participante que en la Tragedia griega está en una relación con el coro más estrecha que el resto de los intervinientes. La posibilidad de otros personajes (Hipermestra, Linceo, Egipto) es ya más hipotética, aunque su presencia destacada en el relato hace verosímil su participación en la adaptación esquílea. Hipermestra tendría sentido en la parte primera de la acción dramática, una vez que se ha descubierto la masacre y su comportamiento irregular, que incrementaría la tensión. Linceo

se hace casi necesario si se excluye la existencia de un juicio, y el conflicto escénico se limita a un contraste de criterios, donde la parte contraria a las muchachas tendría que estar defendida por el Egiptíada sobreviviente. Finalmente, la opción de Egipto es la menos probable, aunque Frínico, pocos años antes de Esquilo, lo había hecho venir hasta Argos, y el pasaje mencionado de Eurípides pone de manifiesto que era una versión extendida en el siglo v. Más allá de estas consideraciones se pasa ya, a mi juicio, a un terreno de pura hipótesis[471].

Al tratar de *Los Egipcios* me he referido a la corriente de opinión que coloca el motivo del oráculo dado a Dánao como elemento central en la interpretación última de la versión esquílea: la imposibilidad de que se casaran las muchachas provenía realmente del riesgo que corría Dánao de morir a manos de uno de sus yernos, como le había hecho saber un oráculo[472]. Según esta otra línea interpretativa el problema que se planteaba en esta tragedia última de la trilogía, era el cumplimiento del oráculo, o sea, la muerte de Dánao a manos de su único yerno sobreviviente. Linceo. Sommerstein[473] sugiere una reconstrucción meticulosa. En el Prólogo Linceo cuenta su huida a un lugar seguro y, en un segundo momento de esta escena inicial, un criado (?) narra los festejos de las bodas y marcha a preparar el epitalamio de alborada[474]. En la Párodos las muchachas entran con sus puñales ensangrentados y proclaman su victoria sobre los odiados varones y la no menos odiada Afrodita. En el primer episodio Dánao trae a Hipermestra, da cuenta de la traición de ésta, la envía a prisión y se encamina a la asamblea de los argivos para organizar la búsqueda de Linceo. En el episodio siguiente regresa Linceo disfrazado de pastor, y asegura saber dónde está escondido Linceo, ante lo que el coro lo remite a Dánao. En el tercero llega a escena un mensajero que describe el primer desenlace: Linceo ha actuado con astucia en la asamblea argiva y ha conseguido la ayuda de un grupo de hombres armados, tras lo que ha descubierto que el auténtico peligro para Argos es Dánao, responsable último de la muerte de sus hermanos los Egiptíadas; Dánao ha sido llevado fuera camino de su ejecución —así se cumple el oráculo—, y Linceo ha sido elegido nuevo rey de Argos, y en breve llegará a escena para imponer el debido castigo a las Danaides. En la Éxodos entran Linceo e Hipermestra con la intención de arrestar al coro de asesinas, pero en ese momento aparece Afrodita, que pone de manifiesto la inocencia de las muchachas al descubrir a todos —Danaides incluidas— el elemento del oráculo, que hace culpable únicamente a Dánao. La diosa profetiza a Linceo gloria y próspera descendencia en el futuro (Perseo y Heracles) para su casa real, al

tiempo que le pide purificación y nuevas bodas para las Danaides, quienes a su vez aceptan su nuevo destino de convertirse en esposas, lo que podría escenificarse con un segundo coro, secundario, formado por esos mismos argivos del final de *Suplicantes,* que alababan allí el papel de Deseo, Persuasión y Armonía como los mejores compañeros de Afrodita y sugerían que el matrimonio es el destino asignado a la mujer[475]. Sommerstein propone tres temas centrales en toda la trilogía: el cumplimiento del oráculo, la contraposición política entre la monarquía bárbara y despótica de Dánao frente al espíritu democrático de los argivos, y la naturaleza del matrimonio.

En la Introducción a *Los Egipcios* ya hablé de las escasas representaciones de este mito de las Danaides en las artes plásticas, a excepción del motivo del castigo en el mundo de ultratumba. Y allí también me referí a esa pieza de cerámica apulia, del segundo cuarto del siglo IV a. C., en la que se reproduce el motivo de la matanza de los insolentes primos, momento éste del relato que en la dramatización esquílea debía de ocupar la etapa de transición de la segunda pieza a esta tercera de la trilogía, y cuya presentación en escena se produciría de forma narrativa en la parte inicial de *Las Danaides,* como más arriba he indicado[476].

En diferentes ocasiones también se han atribuido a esta pieza varios de los fragmentos llegados a nosotros sin indicación de título. Así, Herington[477] ha sugerido la posibilidad de que el Fr. 300 perteneciera a esta tragedia, dada la mención en aquél de los cuatro elementos de la naturaleza (tierra, aire, fuego y agua), que son, de otro lado, la causa de la fertilidad de la tierra, de forma que en este punto entroncaría con el Fr. 44[478]. La reflexión contenida en el Fr. 301 era en opinión de Hermann un componente de la defensa de las Danaides, dentro de su planteamiento general de suponer dos juicios en la pieza: uno contra Hipermestra y otro contra las Danaides; así como también el Fr. 302 y el Fr. 317. A su vez, la información de Heródoto sobre que Esquilo tomó de los egipcios la variante de que Ártemis era hija de Deméter (Fr. 333), se ha pensado que procedía de algún pasaje de esta pieza[479]. La referencia a la habilidad egipcia para maquinar estratagemas del Fr. 373 se ha puesto a veces en boca de Dánao en el momento de explicar su funesto plan. Dado el contenido de la cita, Hermann pensó que en el Fr. 379 se hacía referencia al coro de *Las Danaides.* Mette[480] funde en uno el Fr. 44 Radt y el Papiro de Oxirrinco 2255 Fr. 14 (= Fr. 451m 14 Radt). Por su parte, Winnington-lngram[481] sugiere con cierta vacilación que el Fr. 383 podría ser una huella de que Esquilo al final de la pieza, en un intento de dignificar la situación de la mujer dentro del matrimonio, lo ponía

bajo la protección de Zeus y Hera conjuntamente. También un resto de papiro[482] recoge una serie de nombres propios que corresponden en gran medida a este relato mítico (Linceo, Dánao, Pelasgo, Argos), pero tal vez no se trate más que de una lista de nombres propios mitológicos, aunque también podría tratarse de un argumento de la tragedia. Finalmente hay que mencionar el Papiro de Heidelberg 186, publicado por Siegmann en 1956 en la serie alemana[483], donde el editor se limitaba a decir que, ante el estado del texto, sólo se podía sugerir que por la lengua era un texto trágico o cómico en trímetros yámbicos, aunque tal vez era más probablemente trágico dada la rigidez métrica observable. Pero Gigante[484] intenta una reconstrucción del resto papiráceo en la idea de que se trataba de una resis en boca de Linceo en los momentos iniciales de la pieza: el Egipcio sobreviviente alude a los esfuerzos de las muchachas para evitar las bodas; recuerda las órdenes crueles de Dánao a sus hijas, si no quieren ellas a su vez morir o caer en prisión; evoca la matanza de los esposos en el momento de dar salida a su insolencia; exalta la virtud de Hipermestra, que se opuso a los planes paternos de venganza[485]: pero la verdad es que, aunque la sugerencia es atractiva, no tiene un apoyo suficiente dado el estado del texto[486].

Respecto al uso de este mito por otros autores dramáticos, sabemos que Frínico escribió unas *Danaides* algunos años antes que la versión de Esquilo[487]; pero con planteamiento trágico este tema no debió de volver a subir a escena, con la excepción de un tal Timesíteo, un poeta dramático de época desconocida y del que sólo conocemos una relación de títulos de sus obras transmitida por la *Suda*[488]. De otro lado, se nos han conservado 21 fragmentos de una comedia de Aristófanes[489] con este título, en la que al menos tenía lugar un banquete nupcial[490]. También Dífilo, a caballo entre el siglo IV y III a. C., escribió otra comedia homónima en la que se utilizaba un término característico de las mujeres libidinosas en exceso[491].

43 Escolio a PÍNDARO, *Pítica* III 19:

Lo de «musitar con cantos» *(hupokourízesthai)* lo dijo porque los que entonan el himeneo dicen eufemísticamente: «En compañía de muchachos y muchachas»[492]. Esquilo en *Las Danaides*:

[493]… y también vendrá luego la resplandeciente luz del sol[494], mientras despierto propicios[495] a los novios con melodías[496] cantando: «En compañía de muchachos y muchachas»[497]… [498]

44 ATENEO, 600 A:

El muy venerable Esquilo[499] en *Las Danaides* hace intervenir en persona a Afrodita diciendo:

AFRODITA. — [500] El sagrado cielo anhela[501] penetrar a la tierra, y el anhelo[501] de alcanzar las bodas se apodera de la tierra. La lluvia cae del fluyente[502] cielo y fecunda a la tierra: ella engendra para los mortales pastos de ganados, fruto de Deméter[503], sazón de los árboles. Producto de las húmedas bodas se hace realidad cuanto existe. De todo ello yo soy la causante[504].

45 HESIQUIO, *k* 78:

… me purifico de la vejez[505]…

: me despojo. Esquilo en *Las Danaides*[506].

46 ESTRABÓN, V 2.4:

A juicio de Éforo[507] Hesíodo fue el primero en proponer que este pueblo (los pelasgos) provenía de Arcadia, pues dice:…[508]. Pero Esquilo dice en *Las suplicantes* o en *Las Danaides*[509] que la estirpe de éstos procedía de la Argos próxima a Micenas.

LOS ARRASTRADORES DE REDES

Los manuscritos del *Catálogo*[510] transmiten el título *Los fabricantes de redes (Diktuourgoí)* como una de las obras de Esquilo, y Welcker[511] pensó que se trataba del mito de Atamante, cuando, preso de la locura enviada por la diosa, indica a sus compañeros que preparen las redes para ir a cazar a una leona con dos cachorros, cuando en realidad se trata de su mujer y de sus hijos. Pero las fuentes de los fragmentos transmitidos daban el título de *Los arrastradores de redes (Diktuoulkoí)*. Ante esta dificultad Hermann (1877) se inclinó por el segundo título, al que además atribuyó el episodio de Sérifos, posteriormente confirmado por los restos papiráceos.

El contenido de los fragmentos actuales —en especial, la mención del nombre de Dictis— indica que el argumento de la obra versa sobre el episodio de la arribada de Dánae a la playa de Sérifos encerrada en un arca con su hijo Perseo aún muy pequeño. La fuente principal —y además próxima a Esquilo— es Ferecides[512]: Acrisio, el rey de Argos, había arrojado al mar dentro de una urna a su hija Dánae y a su nieto Perseo ante el aviso oracular de que moriría a manos de éste. El mar termina arrojando este peculiar barco a la isla de Sérifos, y allí Dictis, pescador y hermano del rey Polidectes, arrastra el extraño objeto hasta la arena con una red de pescar. La heroína suplica desde el interior que sea abierta el arca, Dictis procede a ello y se encuentra con la madre y el hijo, los recoge, los lleva a su casa y los cuida como si fueran parientes. Con el tiempo Perseo se convertirá en el héroe autor de sobresalientes hazañas.

Varios trozos de papiro, publicados en los años treinta del siglo xx, pudieron ser adscritos a esta obra por determinadas razones de vocabulario[513], lo que permitió conocer con mucho mayor pormenor la trama dramática, así como su tratamiento de drama satírico fundamentado en hechos de diversa índole: la sencillez del lenguaje y el uso de determinados términos extraños a la Tragedia, el tono jocoso general del contenido, la referencia permanente a la vida no urbana y, de forma implícita, a los sátiros[514].

A la luz de toda la información ahora disponible es posible precisar el argumento general. Dictis y Sileno tienen dificultades en sacar del mar la red de pescar, puesto que parece que ha caído en ella algo muy pesado; luego descubren que es un arca, en la que están encerrados Dánae y su hijo, a los que el héroe promete protección, aunque discute con Sileno porque éste se considera merecedor de parte de este botín que ambos han sacado del mar. Dictis se ausenta en busca de ayuda y Sileno cree ser dueño de la situación, aunque la

heroína no parece compartir ese punto de vista, ante lo cual Sileno decide persuadir a la madre ganándose al niño con zalamerías y, junto con los sátiros, entona un canto ante lo que cree su inminente boda con la muchacha. Pero Dictis vuelve a escena y echa por tierra esos planes[515].

Los datos disponibles permiten cierta pormenorización de la acción dramática. La escena tenía lugar en la playa de la isla de Sérifos. Intervenían Dictis, como protagonista, Dánae, Sileno y Perseo como personaje mudo, dada su corta edad[516]. La marcha de la acción hace necesaria la existencia de tres actores, puesto que en la escena de la aparición de la heroína y en la del desenlace debían estar los tres presentes. El Prólogo de la obra comenzaba probablemente con un parlamento de Sileno, en que explicaría la razón de la presencia de los sátiros en la isla, y luego vendría el diálogo entre dos personajes (Dictis y Sileno[517]) conservado en el papiro del Fr. 46a: en el arrastre de la red algo impide que lleven a cabo la tarea de siempre, y Dictis pide ayuda a más gente. Desde este punto hasta el siguiente papiro importante (Fr. 47a) hay una laguna de unos setecientos versos, sobre cuyo contenido la crítica coincide al menos en los componentes generales. El coro de sátiros entraría en la Párodos respondiendo a la llamada del personaje del Prólogo (Dictis?), y deseosos de colaborar ya que tal vez Sileno ha llegado a un acuerdo previo con Dictis sobre el reparto del «tesoro» caído en la red; pero la tarea de arrastre es pesada, y los sátiros ponen de manifiesto una vez más algunos de sus rasgos: la jactancia, la pereza y el miedo (Fr. 46c?)[518]. En el primer episodio, y una vez que el arca ha sido arrastrada fuera del agua, se oyen lamentos humanos dentro, lo que aumenta la tensión, que termina en sobresalto cuando salen de dentro Dánae y el niño Perseo. La heroína cuenta su infortunio y Dictis manifiesta su benevolente disposición a ayudarla, al tiempo que Sileno pretende su parte en consonancia con el acuerdo antes convenido. Los dos personajes discuten y Dictis sale en busca de ayuda. En este punto habría tal vez un canto del coro, lleno de satisfacción porque interpreta la marcha de Dictis como una victoria de su candidato. Quedan en escena Sileno, la heroína y el coro de sátiros (Fr. 47a): el primero expone solemnemente su voluntad de proteger a la muchacha, pero ésta no ve clara la situación y siente miedo de la euforia de los sátiros, por lo que suplica ayuda a Zeus, el auténtico responsable de todo su infortunio, y en caso contrario se muestra dispuesta al suicidio. Ante tal actitud de Dánae Sileno cambia de estrategia y decide conquistar a la madre ganándose la voluntad del niño, al que hace todo tipo de carantoñas y promesas de vivir al estilo de los sátiros. Tal vez el coro se unía en el empeño[519]. En cualquier caso,

al final están convencidos del éxito ante la muchacha, puesto que es claro, en su opinión, que la heroína debe arder en deseos de casarse con Sileno, y todos ellos estallan en un anticipado canto de bodas. En este punto de la acción se termina el papiro y nos quedamos sin apoyos, pero el esquema tradicional de todo drama satírico permite verosímilmente pergeñar el desenlace: las cosas no terminarían como ellos ahora suponían: Dictis volvía y acababa con los planes de los sátiros o bien mediante amenazas o bien con la promesa de alguna sugerente recompensa[520].

Toda la crítica coincide en ver en esta pieza un ejemplo brillante de ese lugar común en el drama satírico que es el erotismo: los sátiros hacen gala de una gran lascivia ante la aparición de la heroína, y se concentra de forma especial en la pretensión de Sileno, su mentor, de poseerla sexualmente. Ahora bien, aquí conlleva sus peculiaridades, que se perciben mejor si enfrentamos el tratamiento satírico al trágico dentro de este tema mítico e, incluso, dentro de la propia tetralogía esquílea. A lo largo de las tragedias previas de esta misma tetralogía[521] el auditorio ha asistido al acoso amoroso de Polidectes, el rey-tirano, que anhela poseer a Dánae, y frente a él se ha erigido la figura heroica de Perseo, el hijo-defensor de su desvalida madre; el primero acude a una estratagema aparentemente imposible —la cabeza de Medusa— en la idea de que así la pretendida mujer será al final suya; pero el joven héroe triunfa, y la fuerza mágica del despojo acabará con el perverso rey petrificándolo. Cuando llega el momento del drama satírico reaparece el tema general, pero radicalmente alterado: Sileno, el jefe de los sátiros, es el nuevo pretendiente que, comparado con Polidectes, supone un intenso contraste; a su vez, el defensor no va a ser un héroe sin par sino un personaje secundario en el relato mítico tradicional, Dictis, de cuyas pretensiones sobre Dánae en esta pieza no hay indicios claros[522]; Sileno por su parte recurrirá a la estratagema nada heroica de hacerle al niño cucamonas, en la idea de que así logrará convencer a la madre; finalmente, Dánae parece poseer una energía y resolución tal vez ausentes en sus apariciones en las tragedias previas.

Las fuentes iconográficas presentan una situación ambigua: en tres vasos, fechados entre 460-450 a. C. y en los que aparecía la escena de la arribada de Dánae a Sérifos ante la presencia de Dictis, se creía ver un influjo de la obra de Esquilo, y ello a pesar de la ausencia de sátiros[523]; sin embargo, la identificación de una cuarta cerámica, de la misma fecha pero en la que es probable que esté Polidectes, crea dudas sobre el conjunto, de forma que Oakley[524] sugiere que dada la coincidencia cronológica de los cuatro vasos, puede acudirse a la

explicación de la existencia de una fuente común, en cuyo caso lógicamente no sería esta pieza esquílea[525].

Sobre la cronología y sobre su pertenencia a la tetralogía sobre Perseo, cf. las Introducciones a *Las Fórcides* y a *Polidectes*.

46a Papiro de la Sociedad Italiana 1209 fr. a [526]:

…[527]

[1] A. — ¿Te has dado cuenta[528]…?

B. — [529] Me he dado cuenta. [Presta atención] …[530]

A. — ¿A qué tengo que prestarte atención …?

B. — Si en algún punto del mar …[531]

A. — No hay indicios. El mar [está] liso …[532] [5]

B. — Mira ahora hacia la [cueva] …[533]

A. — (7) Ya miro … ¡Eh!, ¿qué puedo decir que es esa cosa?, ¿acaso …[534] una ballena o un pez martillo o …[535]? (10) Soberano Posidón, Zeus del mar[536], …[537] regalo del mar eneste v[ía][538]…[539] del mar la red …[540] (13) Está cubierto de algas, de manera que [no puedo saber][541]… (15) [anciano] isleño[542]…[543] es. La empresa no marcha adelante. (17) …[544] voy a dar una voz de ayuda con estos gritos: «…, vamos, todos los campesinos y viñadores … [545] y cualquier pastor que haya por el lugar … y la estirpe de los carboneros[546]… de la más contraria…» …[547]

46b Papiro de la Sociedad Italiana 1209 fr. b [548]:

… dolor… a Dictis …[549] hostil … [con ojos] … [no] de manera oportuna… anciano…

46c Papiro de Oxirrinco 2256 Fr. 72[550]:

… de la zona costera[551]… y todos los campesinos y … corred en ayuda … y no soltéis la cuerda…[552]

47 PÓLUX, 7.35:

Al tejido pueden aplicársele los calificativos «ligero» *(leptós),* «bien tejido» *(euuphês),* «fino» *(ischnós),* «bien tramado» *(euētrios),* «bien trenzado» (*eúplokos*) … El de «bien tramado» lo emplea Esquilo en *Los arrastradores de redes*, aunque no referido a un vestido, sino que dice:

… y los … bien tramados de la red…[553]

47a Papiro de Oxirrinco 2161[554]:

…[555]

⟨SILENO⟩. —[556]…[557] y a los dioses pongo por testigos … [765] proclamo a todo el pueblo[558]… totalmente [perecer[559]] …[560] y a mí como próxeno[561] a la vez que como protector[562] (770)… como a una venerable[563] aya[564]… con [dulces] palabras … para siempre [durará][565].

DÁNAE[566]. — (773) … y dioses de mis antepasados … asignándome estas … de mis fatigas … vais a entregarme a [estas] bestias salvajes … seré maltratada … cual prisionera [soportaré[567]] desgracias … [Está bien],…; yo misma entonces me ataré al cuello una cuerda disponiendo un … que ponga fin (780) …, [de forma que] nadie me lance al mar de nuevo … o mi padre[568], pues siento miedo [envía] a alguien en mi ayuda, si te parece bien. [Tú tuviste] de la culpa mayor …, mientras que yo he sido la que ha pagado toda … debidamente te he dicho. Ya tienes todo mi discurso[569].

⟨SILENO⟩. — [570] [571]… *ríe el pequeñuelo* [786]
...al contemplar reluciente
mi calva de color rojo brillante[572]
… [*papaíto*] *alguno*[573]…
… [*de espalda moteada*][574]... [790]
…
…
(chasqueo de la lengua)[575]
…[576]
al niñito le gusta el falo[577] [795]
…
…
…
[578] *si no disfruto a ti*[579]…
¡ojalá que se muera Dictis[580]...
de esta presa a mí…[581] [800]

Estrofa[582]

[802] *Cariño*[583], *ven aquí,*
(chasqueo de la lengua)[584]
ten confianza. ¿Por qué lloriqueas?
Acércate, vayamos con los niños[585]...
vendrás, querido, gustoso

a mis brazos cuidadores de niños,
y disfrutarás con comadrejas
y cervatos y con las crías de los puercoespines,
y dormirás el tercero
con tu madre y aquí tu padre.[586]

Antístrofa

El papaíto proporcionará [812]
diversiones al pequeñuelo
y sanos alimentos, para que…
[*tras hacer crecer*[587]] [*tú mismo*[588]] …
deja suelto[589] *el* [*pie*] *que cervatos caza*
apresando fieras sin …[590]
para sustento a tu madre se las
[*proporcionarás*
al uso de tus parientes, a cuyo lado
[*con sus hábitos*[591]] *convivirás.*
[821] [592]Pero, ea, amigos, vayamos
la boda a disponer, pues ya
la ocasión sin palabras a ello exhorta,
y aquí veo ya a la novia
muy deseosa de saciarse
debidamente de nuestro amor.

[827] Y nada tiene de extraño:
mucho para ella ha sido
el tiempo que de viuda ha consumido
dentro de su nave bajo el mar. Mas ahora
al ver nuestra mocedad
[se alegra], rebosa de alegría, a tal novio
[832] con [las antorchas[593]] brillantes de Afrodita
…

47b Papiro de Oxirrinco 2255, Fr. 21[594]:
… a Sérifo … haber visto[595]… fa un niño y a un anciano][596]…

47c[597]

48 Nauck[2] = 47a 809 Radt[598]

49 Nauck[2] = 47a 818 Radt[599]

50-53 Nauck[2] = 246a-d Radt[600]

EL RESCATE DE HÉCTOR (véase *Los frigios*)

LOS ELEUSINIOS

Plutarco[601] nos aporta una información importante sobre esta tragedia: «También ayudó a Adrasto en la recuperación de los muertos al pie de la ciudad de Cadmo, no como lo hizo Eurípides en una tragedia suya[602] venciendo a los tebanos en batalla, sino persuadiéndolos y llegando a un armisticio. Así lo dice la mayoría, y Filócoro añade que aquél fue el primer armisticio que hubo en relación con la recuperación de los cadáveres —está recogido en las obras sobre Heracles que éste fue el primero en devolver los cadáveres a los enemigos —. Las tumbas de la mayoría se muestran en Eléuteras, y las de los jefes en el entorno de Eleusis, y todo ello fue un favor de Teseo a Adrasto. Dan testimonio de ello, frente a *Las suplicantes* de Eurípides, *Los eleusinios* de Esquilo, donde también Teseo es representado diciendo estas cosas»[603].

Es claro, pues, el tema general de esta pieza: el conflicto del enterramiento del ejército argivo, y sus aliados, ante los muros de Tebas[604]. En la introducción a *Los argivos* ya hemos pergeñado el posible proceso evolutivo de este relato mítico. La versión conflictiva, en la que los argivos tienen que pedir ayuda a Atenas, tuvo dos etapas y dos soluciones. Dos etapas: primero los argivos intentaron llegar a un armisticio directamente con Creonte y los tebanos, pero la falta de acuerdo forzó la entrada de Atenas en la contienda. Y dos soluciones: una pacífica, la esquílea, en la que al final, y gracias a la mediación de Atenas, se llega a un final amistoso; otra bélica, la euripídea, en la que Teseo se impone a Tebas por las armas para conseguir que se entreguen los caídos a Argos.

El tratamiento que Esquilo da a este relato mítico encaja bien con los postulados políticos-religiosos que encontramos en otras de sus obras, la solución armónica final de las partes en principio enfrentadas. Moreau[605] empareja el tratamiento esquíleo de la *Orestía* con el de esta tragedia como tercer componente dentro de su trilogía correspondiente, y sugiere la posibilidad de la presencia también de Atena en el desenlace con finalidad instauradora: en *Euménides*, del Areópago; aquí, del armisticio para poder recoger los cadáveres de los guerreros caídos en la guerra[606].

En paralelo también a la adaptación euripídea, la crítica ha visto en Esquilo un reflejo de la política real contemporánea. Así, Culasso Gastaldi[607], después de situar la obra en torno al año 475, supone que la tragedia esquílea es una trasposición de la política exterior contemporánea de Atenas en la Grecia central, a favor de Argos pero antes de la ruptura de relaciones amistosas con Tebas: estaría, pues, en la línea de la política de Temístocles.

Un análisis detenido de esta tragedia puede verse en Aélion[608], que elabora con más profundidad una observación hecha ya por Hauvette en 1898 a partir de un pasaje de Dionisio de Halicarnaso[609]. El discurso fúnebre *(epitáphios lógos)* de Eurípides, *Supl.* 857ss., también se habría pronunciado en la versión esquílea, con lo cual nuestro poeta se hacía eco de la creciente inquietud de su época por los numerosos caídos en guerra lejos de Atenas, todo lo cual llevaría efectivamente a la instauración oficial de la práctica del «discurso fúnebre» tucidídeo. La argumentación central en boca de Adrasto sería de carácter religioso: el respeto a los muertos y el temor de mancilla, con lo que lograría persuadir tanto a los atenienses como a los tebanos.

Karouzou[610] cree ver una representación de esta tragedia en un lecito del Museo Nacional de Atenas, al que adjudica una fecha *circa* 470 y lo atribuye al Pintor de Diosphos: sobre tres altares hay sentados seis hombres, la mitad del coro, barbudos, descalzos, con ramos de suplicantes y con vestimenta muy semejante. Años más tarde Hammond y Moon[611] utilizan, entre otros, este posible testimonio iconográfico para demostrar la hipótesis previa de Hammond sobre la inexistencia de construcción alguna detrás de la orchestra antes de la Orestía (458). En nuestro caso el coro se dividiría en dos grupos, que estarían sentados en dos filas de altares a uno y otro lado de la orchestra.

53a DÍDIMO, *Comentario a Demóstenes* 13, 32:
La situación era apremiante. El cadáver se estaba ya descomponiendo[612].

54 HESIQUIO, α 5652:
aozḗsō: prestaré ayuda, socorreré. Esquilo en *Los eleusinios.*

LOS EPÍGONOS

En el caso de esta obra carecemos de apoyo alguno fiable que nos garantice, al menos, la idea general de la trama. Con el término Epígonos suele hacerse referencia a los participantes en la segunda expedición contra Tebas, hijos de los que fracasaron en el primer intento diez años antes[613]. Y la situación se complica en el caso de Esquilo, puesto que siempre tenemos anejo el problema de la posible trilogía, que puede aportar ayuda o crear más dificultades.

Con frecuencia se la considera la tercera pieza de una trilogía compuesta previamente por *Argivo(a)s* y *Eleusinios.* En ella se trataría de alguna manera la venganza de los hijos de los perdedores, que ahora resultarán vencedores[614]. Pero a la luz de lo que hemos comentado en las introducciones a esas dos tragedias, en las que se llegaba a un desenlace conciliador típicamente esquíleo, se hace difícil pensar en una nueva pieza con la vuelta al enfrentamiento, ahora traído por la nueva generación.

Otra opción es pensar en una trilogía distinta[615], en la que no se plantease el relato desde la óptica de Tebas y de los hermanos en conflicto. Pienso que más bien habría que plantearse el relato a partir de la situación previa en Argos: Anfiarao —adivino notable y, por lo tanto, sabedor de antemano del fatal resultado de la expedición— trata de persuadir a Adrasto y a Polinices del empeño; pero la ambición de Erifila, esposa de Anfiarao, arruinará las certeras admoniciones de su marido, que en el momento de partir encarga a su hijos Alcmeón y Anfíloco la tarea de organizar una segunda expedición. Esta nueva perspectiva narrativa ofrecería para Esquilo un nuevo tipo de conflicto, en el que Zeus actuaría como salvador, como tal vez nos esté sugiriendo el Fr. 55. No olvidemos que por derroteros próximos debía de transitar la tragedia homónima de Sófocles[616].

55 Escolio a PÍNDARO, *Ístmica* VI 10a:

Mezclaron la primera cratera en honor de Zeus Olímpico, la segunda en honor de los héroes, y la tercera en honor de Zeus salvador, como también Esquilo en *Los epígonos*:

... libaciones primeramente en honor de Zeus y Hera por sus bodas en el tiempo oportuno…

Luego:

… la segunda mezcla sin duda la ofrezco a los héroes… Luego:

… en tercer lugar una libación suplicante en honor de Zeus Salvador…

56 HESIQUIO, τ 896:
timalphḗs: honrado[617].

EUROPA (véase *Los carios*)

LOS EDONOS

Un escolio a las *Tesmoforias* de Aristófanes[618] informa de que Esquilo escribió una tetralogía titulada *Licurgía,* en la que lógicamente se dramatizaba el relato mítico de Licurgo. Y este mismo testimonio precisa los títulos y, verosímilmente, el orden de las cuatro obras: *Los edonos* - *Las Básarides*[619]- *Los muchachos* - *Licurgo.* También el *Catálogo*[620] y las fuentes de la mayoría de los fragmentos transmitidos confirman la existencia de una tragedia esquílea con este título de *Los edonos.*

Licurgo, hijo de Driante y padre a su vez de otro Driante, es rey de Tracia y pertenece al grupo de héroes *theómachoi* que se oponen a la difusión del culto de Dioniso, lo que desembocará en un penoso desenlace. Ya la *Ilíada*[621] lo menciona brevemente: Licurgo acosaba a las nodrizas del dios por la región del monte Nisa con la aguijada de los bueyes; ellas huían despavoridas, como también el propio Dioniso, que termina refugiándose al lado de Tetis en las profundidades marinas; al final Zeus lo castigó con la ceguera y murió al poco odiado por los dioses. Pero hasta la Tragedia hay escasos testimonios más: en la *Europía* de Eumelo[622] se añade el dato de la intervención de Hera, cuyo odio contra Dioniso le lleva a forzar a Licurgo; Estesícoro[623] cuenta que la urna en la que en un día futuro habrían de ser unidas las cenizas de Aquiles y las de Patroclo, era en realidad un regalo de Dioniso a Tetis, cuando ésta lo acogió en su huida de Licurgo[624]; finalmente, Ferecides[625] precisa que las nodrizas eran las Híades en número de siete[626], y que trasladaron a Dioniso a Tebas. De esta forma, la tradición mitográfica anterior aporta poca ayuda, y es preciso volverse a las complicaciones tardías[627], entre las que la crítica suele estar de acuerdo en que la versión de Apolodoro parece la más próxima a un tratamiento escénico: Licurgo expulsó de Tracia a Dioniso y apresó a sus bacantes, pero de pronto éstas quedaron en libertad y el soberano tracio, poseído de la locura enviada por el dios, mató a su hijo creyéndolo un sarmiento y a continuación recobró la razón; además, como la tierra se manifestaba estéril, el dios vaticinó que la salida de esta situación era la muerte de Licurgo, por lo que los edonos ataron a su rey en el monte Pangeo, y murió destrozado por caballos. Así, en este relato hay algunos elementos claramente teatrales, al menos en comparación con *Las Bacantes* de Eurípides: el aprisionamiento de las bacantes, la locura del héroe, la muerte involuntaria de su hijo, a lo que se podría añadir el motivo de ser encerrado el héroe en una cueva, mencionado por Sófocles[628].

A la luz de esta tradición mitográfica, y con el apoyo de los fragmentos

transmitidos, puede afirmarse con seguridad que el argumento general de esta tragedia versaba sobre el enfrentamiento de Licurgo y el mundo dionisíaco: Licurgo, rey de los edonos, se entera de que Dioniso, acompañado por una turbamulta de seguidores, ha llegado a su reino; irritado, ordena prenderlos, y así el dios es llevado ante la presencia del soberano represor de sus ritos orgiásticos, que decide encarcelarlos a todos, pero luego el cortejo báquico se ve libre de forma milagrosa de sus cadenas. Este tema se extendería de alguna manera a lo largo de toda la tetralogía, con lo que estaríamos ante un nuevo grupo de obras esquíleas de tema dionisíaco[629]. Frente a Homero, la acción transcurriría en Tracia, en la región de los edonos, y no en el mítico monte Nisa en el Indo; además, el dios ya no sería el niño que se atemorizaba ante el ataque de Licurgo, sino que ya habría alcanzado la edad adulta. Igualmente suele haber acuerdo en que el *Licurgo* de Nevio debía de seguir la versión de Esquilo, lo que supondría una gran ayuda para pergeñar la marcha concreta de la acción dramática esquílea[630]. Ahora bien, la unanimidad se hace menor a la hora de precisar los detalles: por ejemplo, la distribución de la materia argumental a lo largo de la trilogía trágica y, en especial, en qué momento del conjunto Licurgo recibía el castigo por su osadía.

En líneas generales es verosímil la siguiente línea argumental, aceptada por una mayoría en sus puntos más importantes. Sobre la existencia de un posible Prólogo algunos sugieren que no lo había, de forma que la tragedia empezaba con la llegada del coro en la Párodos, a la que pertenecería el Fr. 57, un pasaje anapéstico en que se alude a la llegada bulliciosa al país de los seguidores de Dioniso; pero otros proponen una escena narrativa en que un personaje secundario anunciaba esa llegada y el rey daba órdenes de hacerlos prisioneros y de traerlos a su presencia. En cualquier caso, el Fr. 57 pertenecería a la Párodos, en la que el coro, compuesto por personas al menos en un primer momento próximas al soberano, describía el cortejo del dios. Después de la Párodos Licurgo planteaba la situación en diálogo con el corifeo, tras lo que llegarían a escena los prisioneros traídos por un guardián, que daba al rey todo tipo de detalles sobre lo sucedido, y a continuación se llegaría al enfrentamiento, en paralelo a la escena entre Penteo y Dioniso en la obra euripídea: Licurgo comenzaba mofándose del aspecto externo del dios (Frs. 59, 61 y 62), y la escena terminaría con el encarcelamiento[631] del extraño recién llegado[632]. Luego vendría el episodio de la convulsión del palacio, testimonio de que el dios estaba libre y de que de alguna forma poseía el palacio (Fr. 58); además, la fuente de este fragmento habla de la epifanía del dios en este momento, es decir,

de su llegada a escena en calidad de dios, lo que sería un nuevo influjo en la obra de Eurípides[633]. Y con esto se llega al problemático desenlace: unos piensan que la acción dramática estaba ya muy cargada de materia argumental y que, por lo tanto, la venganza de Dioniso iría en alguna de las piezas siguientes de la trilogía[634]; West[635], apoyándose en un paralelismo estrecho con *Las Bacantes* euripídeas, sugiere un desenlace más amplio: primero, la locura enviada por el dios se apoderaría del héroe[636], lo que desembocaría en la muerte de Driante, el hijo de Licurgo, a manos de su propio padre, como transmiten los mitógrafos tardíos y algunas cerámicas[637], y que sería traída a escena en boca de un mensajero, aunque previamente podrían haberse oído gritos de dolor desde dentro del palacio[638]; luego, podría llegar el propio héroe, libre ya de la locura que lo poseía, trayendo el cadáver de su hijo; finalmente, vendría el desenlace para Licurgo, donde West adopta la vieja propuesta de la reconciliación del héroe con el dios en la etapa final de su existencia[639]: llega a escena un coro secundario, compuesto de básaras[640], que anuncian el destino final del héroe, convertirse en servidor y profeta de Dioniso en las alturas del Pangeo, donde diversas fuentes hablan de un centro adivinatorio de Dioniso[641].

Ya Deichgräber[642] sugería una fecha tardía para esta tetralogía esquílea, posterior al conjunto homónimo de Polifrasmón, que había sido representado el año 467 a. C.[643]. West[644], tras un detenido análisis de diverso tipo (escénico, lingüístico, etc.), sugiere algún momento poco antes de la *Orestía* o incluso posterior[645]. La posible relación de la adaptación esquílea con determinados hechos históricos en Tracia, en la región de los edonos, a mediados de los años sesenta, no implicaría una dependencia directa[646].

57 ESTRABÓN, X 3.16:

A estas (a las ceremonias orgiásticas) de los frigios se asemejan las que hay entre los tracios: las Cotitías[647] y las Bendidías[648] … A Cotis[649] y los instrumentos de su culto[650] los menciona Esquilo en *Los edonos.* Así, tras decir:

…[651]

con los venerandos[652] instrumentos orgiásticos[653] de Cotito en la mano

…

poco después alude a los de Dioniso:

… el uno, en sus manos

la flauta grave[654] sosteniendo, labor del torno,
melodía producto de los dedos culmina,
de la locura clamor evocador;
el otro con broncíneos címbalos[655]
resonancias produce.

y de nuevo:

… y vibra el sonido del alalá[656].
De mugidos de toro terroríficas imitaciones[657]
braman en correspondencia
desde algún secreto lugar,
y del tamboril[658] el eco,
cual de trueno subterráneo,
se expande aterrador[659].

58 Anónimo, *Sobre lo sublime* 15.6:

En Esquilo[660] el palacio de Licurgo, ante la epifanía de Dioniso[661], es poseído por la divinidad de manera sobrenatural:

El palacio está poseído verdaderamente del dios, los techos resuenan a Baco[662].

Y Eurípides pronunció esto mismo de otra forma, suavizándolo un poco:…[663]

59 FOCIO, *Léxico* β 85 Theoridis:

Bassárai[664]: túnicas, que llevaban las bacantes tracias, llamadas así por Dioniso Basareo[665]. Eran de muchos colores y hasta los pies. Esquilo en *Los edonos*:

… todo el que lleva túnicas y básaras lidias hasta los pies…

60 Escolio a ARISTÓFANES, *Aves* 276:

(ARISTÓFANES, *Aves* 276: ¿Quién puede ser ese adivino de las Musas, ese pájaro singular, escalamontañas?). En paralelo a lo de *Los edonos* de Esquilo:

¿Quién puede ser ese adivino de las Musas[666] †…†[667]?[668]

61 ARISTOFANES, *Tesmoforias* 134-145:

PARIENTE. — … *(dirigiéndose a Agatón)* Y a ti, muchachito, seas la que seas, quiero interrogarte a la manera de Esquilo en la *Licurgía*[669]:

LICURGO. — *(a Dioniso, prisionero)*

¿De dónde sale ese mujercito? ¿Cuál es tu patria? ¿Cuál tu vestimenta?

¿Cuál el embrollo de tu vida? ¿Qué le dice una lira a un vestido de azafrán? ¿Qué una pelliza a una redecilla? ¿Qué tienen que ver el frasco del aceite y un sujetador?, dado que no son cosas que se compaginen. ¿Qué comunidad hay entre un espejo y una espada? Y tú mismo, niño, ¿te crías acaso como un hombre? ¿Dónde está tu pito? ¿Dónde tu manto? ¿Dónde tus zapatos laconios? ¿O es que realmente te crías como mujer? En ese caso, ¿dónde están las tetitas? ¿Qué dices? ¿Por qué callas? ¿O es que es realmente por tu canto como debo examinarte, ya que tú al menos no quieres explicármelo?[670]

61a *Corpus de Paremiógrafos Griegos,* Supplementum I, p. 41 Cohn:

¿Qué relación puede haber entre un escudo y una copa?[671] dado que no hay coincidencia.

62 Escolio a HOMERO, *Ilíada* IX 539:

Unos entienden *khloúnēn* como «que echa espuma por la boca», puesto que algunos de los dorios utilizaban el término *khloúdein* para «echar espuma por la boca» *(aphrízein).* Otros lo entienden en el sentido de «malhechor» *(kakoûrgon),* y así uno de los antiguos poetas yámbicos dijo:…[672] Jenofonte[673] por su parte dijo que *khloúnēn* era una tribu de los indios, como también aparece en Esquilo en *Los edonos*:

… largo de piernas. ¿Puede ser posible[674] que fuera un eunuco?[675]

63 HESIQUIO, α 1016:

ádasmos: (la) que no aporta contribución alguna, (la) que no paga alquiler de casa. Esquilo en *Los edonos*[676].

64 HESIQUIO, α 1709:

…[677] Y el mismo (Esquilo) en *Los edonos* llama así (pieles de cabra) [678] a las pieles de cervato.

65 HESIQUIO, α 3996:

amphídromos: …[679] Pero también significa «que desde cada una de las dos partes corre o se adelanta o es capaz de partir», como Esquilo en *Los edonos.*

66 HESIQUIO, α 7799:

ássista: muy cerca. Esquilo en *Los edonos.*

67 EROTIANO, ι 20:

íktar: «cerca» entre los escritores áticos, como también Esquilo dice en *Las Euménides*:…[680] El mismo menciona el término también en *Los edonos*[681].

LAS HIJAS DE HELIOS

Es prácticamente seguro que esta pieza, dado su título, presentaba en escena el mito de Faetonte, el hijo de Helios y, por lo tanto, hermano de las hijas de este último. Las líneas básicas de su relato se resumen en su loca aventura de querer conducir el carro de su padre, contra la oposición de éste, que se imaginaba el desenlace. Y, en efecto, cuando el héroe se hallaba en lo alto del cielo conduciendo los caballos del carro solar sintió miedo y se vio incapaz de mantener la ruta marcada por su padre, de forma que descendió un poco de altura, pero esto causaba el incendio de la tierra; luego volvió a subir y, entonces, se quejaron los astros circundantes. Al final, Zeus lo aniquiló con su rayo precipitándolo al río Erídano, y allí encaminaron sus pasos, llorosas, sus hermanas, las Helíadas, que fueron transformadas en chopos y sus lágrimas, endurecidas, convertidas en gotas de ámbar.

Curiosamente, nuestro primer testimonio seguro de este mito son los trágicos[682], puesto que sabemos con certeza que tanto Esquilo como Eurípides escribieron una tragedia sobre este héroe. De la versión esquílea tenemos constancia tanto por su inclusión en el *Catálogo*[683] como por el testimonio de las fuentes de varios fragmentos.

La diferencia de tratamiento dramático entre uno y otro vuelve a ser radical, como en tantos otros casos. La adaptación euripídea, sobre la que tenemos mucha más información, era más melodramática y estaba enmarcada en un plano básicamente humano: el héroe aparentemente era hijo de un mortal, Mérope, pero en realidad su padre era el dios Helios, y este hecho llevará emparejada la complicación del descubrimiento de su verdadera identidad y la petición, funesta, a su padre del viaje en el carro del sol. Pero la crítica actual suele aceptar que en Esquilo el nudo dramático era mucho más simple y situado en un plano superior. La acción transcurriría en el palacio de Helios, donde su hijo Faetonte pedía con insistencia a su padre que le permitiese el fatal viaje. Helios se resistía, porque presentía el desenlace, pero al final transigía tras darle los debidos consejos[684]; no obstante, otro posible desenlace a este enfrentamiento pudo ser la negativa del padre, pero la subrepticia ayuda posterior de sus hermanas —no olvidemos que son las componentes del coro— conseguía que el héroe lograse hacer realidad su pretensión[685]. El fatal desenlace sería traído a escena por un mensajero e, igualmente, se anunciaría el viaje de las Helíadas al Erídano y su metamorfosis en chopos. El orden en el cielo quedaba restablecido y, así, las cosas volvían a su situación previa.

Se trataría, pues, de un planteamiento muy sencillo: por encima de un coyuntural enfrentamiento entre un hijo y su padre, se manifiesta en realidad la rebeldía de un mortal (Faetonte) contra Zeus, dado que el primero lo que busca es alterar el orden establecido por el segundo. Es, pues, un ejemplo de un esquema bien conocido para Esquilo: un héroe presuntuoso que se enfrenta a Zeus y que al final es destruido por el rayo del dios. El desenlace de este tipo de relatos es siempre la apoteosis de Zeus, que en esta tragedia debía ser relevante, como nos lo muestra el Fr. 70[686].

Los fragmentos conservados son en buena parte un ejemplo de esa geografía cósmica tan del gusto de Esquilo. En este caso disponemos de algunos fragmentos no textuales, pero que nos certifican expresamente datos sobre la obra (Frs. 73 y 73a). Pero también la crítica suele ver elementos esquíleos en algunas otras noticias transmitidas sin indicación precisa de autor. Así, un escolio a la *Odisea*[687], que expresamente afirma que el relato estaba en los trágicos: es evidente que están mezcladas la versión de Esquilo y la de Eurípides, pero al menos está ausente la complejidad argumental euripídea aludida, lo que aproximaría este testimonio más a Esquilo. Además, en un pasaje de los *Moralia* de Plutarco[688] es posible percibir el posible contexto en que debía transcurrir la adaptación esquílea: Faetonte subía al palacio de su padre en el cielo y se lamentaba ante la idea de que nadie quisiera satisfacer su deseo del viaje en el carro del sol[689].

68 Escolio a SÓFOCLES, *Edipo en Colono* 1248:

También Esquilo en *Las hijas de Helios* los (los montes Ripeos) menciona:

> …[690]
> Ripas[691] en verdad del padre Helios
> …

69 ATENEO, 469 E:

Que también[692] Helios era transportado al otro lado en una copa al llegar al ocaso[693], Estesícoro lo dice así: …[694] Y también Antímaco dice así: …[695] Y Esquilo en *Las hijas de Helios*:

> …[696]
> *… allí en el ocaso*
> *de †tu†*[697] *padre la copa*
> *forja de Hefesto,*
> *en la que atraviesa*

el de muy hinchado oleaje
paso †…†[698],
a la oscuridad[699] *de la de negros caballos*[700]
sagrada noche escapando con antelación.

70 CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromateis* V 14, 114. 4:

Esquilo hijo de Euforión dice con gran reverencia de la divinidad:

Zeus es el éter, Zeus es la tierra, Zeus es el cielo, Zeus —sábetelo— es la totalidad de las cosas y cualquier cosa por encima de esto[701].

71 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 346, 9 Bekker:

Mujeres de Adria: Esquilo en *Las Hijas de Helios*:

…[702]
y las mujeres de Adria[703] *el hábito adoptarán de los lamentos*[704]
…

72 *Etymologicum Genuinum*, α 1468 Lassere-Livadaras: *aphthonéstaton*: hay que saber que la forma *arkhéstaton,* como en
Esquilo en *Penélope*[705] así: …, y *aidoiéstaton,* como en Alcmán[706] así: …, y *aphthonestéra* así en *Las hijas de Helios*:

… †fluyó†[707] de la fuente una corriente más abundante…[708], son formas poéticas construidas según el uso de los jonios.

73 PLINIO, *Historia natural* 37.31:

Cuando Faetonte[709] fue alcanzado por el rayo, sus hermanas, metamorfoseadas por el duelo en chopos, derramaban ámbar *(electrum)* al llorar todos los años a orillas del río Erídano, al que nosotros llamamos Po; le damos el nombre de ámbar *(electrum)* porque al sol se le llama *Elector*[710]. Muchísimos poetas lo dijeron, y los primeros en hacerlo, a mi juicio, fueron Esquilo[711], Filóxeno[712], Eurípides[713], Nicandro[714], Sátiro.

73a I) PLINIO, *Historia natural* 37.32:

Respecto a lo de que Esquilo[715] dijo que el Erídano estaba en Iberia, o sea, en Hispania, y que éste mismo se llamaba también Ródano, y lo de Eurípides[716] y Apolonio[717] a su vez de que el Ródano y el Po confluían en el Adriático, una ignorancia tan grande del mundo hace que sea más fácil la disculpa del desconocimiento del ámbar.

II) Escolio a VIRGILIO, *Geórgicas* 1.482:

Muchos se equivocan sobre dónde estaba el Erídano. Esquilo piensa que el Ródano es el mismo debido a sus dimensiones y a su rapidísimo curso.

LOS HERACLIDAS

El título nos sitúa ya en un contexto mítico determinado: los hijos de Heracles, que como grupo homogéneo tras la apoteosis del héroe debe ser entendido, en mi opinión, como los hijos de Heracles y Deyanira, aunque es claro que tuvo muchos más con otras mujeres. Como hermano mayor destaca en toda la tradición mítica la figura de Hilo, al que vemos intervenir intensamente en el momento de la muerte de Heracles, al menos en la versión de *Las traquinias* de Sófocles, donde además se hace mención de todos los demás, aunque de forma contradictoria[718]: el héroe, víctima del manto envenenado que le ha enviado Deyanira, pide la ayuda de sus hijos para que lo quemen en una pira, de forma que acabe su insoportable sufrimiento; así, esta inmolación en la pira suele interpretarse como el momento previo a la apoteosis del héroe[719], es decir, su conversión en dios. Pero en el relato mítico de los Heraclidas como grupo destaca también el episodio frente a Euristeo, el rey de Argos que, aunque primo de Heracles, lo temía, odiaba y le había impuesto los famosos trabajos: ahora, muerto Heracles, los Heraclidas se ven privados de la protección de su padre y, temerosos del odio de Euristeo, buscan una ciudad que les ofrezca protección; una vez más, sólo Atenas se levantará en defensa de los huérfanos, y se enfrentará a Argos con el resultado de la victoria ateniense, la salvación de los Heraclidas y la muerte del soberano argivo. Dentro de este episodio hay que incluir el rejuvenecimiento de Yolao, el fiel sobrino de Heracles que, a la muerte del héroe, protegió a los Heraclidas y, rejuvenecido maravillosamente por obra de Heracles ya divinizado y su esposa la diosa Hebe (personificación de la juventud), persiguió a Euristeo hasta darle muerte según una parte de la tradición. E igualmente hay que incluir dentro de este relato el episodio de Macaria, la hija de Heracles y Deyanira: en el enfrentamiento con el ejército de Euristeo se recibe el oráculo de que vencerán los atenienses si se sacrifica a los dioses como ofrenda a la hija de un padre notable; en tal situación, la muchacha por propia voluntad se ofrece como víctima propiciatoria. Buena parte de estos motivos están recogidos en *Los Heraclidas* de Eurípides, tragedia de hacia el 430 a. C.

Tanto por el *Catálogo*[720] como por las fuentes de buena parte de los fragmentos conservados sabemos que Esquilo escribió una obra así titulada, lo que supone una coincidencia con la mencionada pieza euripídea. Y así, desde los primeros momentos una parte de la crítica ha pensado que se dramatizaba el mismo tema basándose en esa identidad de título: los atenienses defienden a los

Heraclidas frente al acoso de Euristeo, una vez muerto Heracles. A principios del siglo xx (1912) se publicó un resto papiráceo (Fr. 73b) mayoritariamente atribuido a esta obra[721], pero que ha sido objeto de diferentes reconstrucciones e interpretaciones, entre las que se ha impuesto la de que se trata de un parlamento en el que el propio héroe describe el momento de su agónico momento final, antes de morir y de su posterior apoteosis, todo lo cual se entendía como una rememoración de la apoteosis de Heracles, lo que suponía la epifanía del héroe en una posible escena de *deus ex machina*[722]. Más recientemente, una nueva glosa del *Léxica* de Focio[723] (Fr. 75a) confirma probablemente la interpretación aludida del Fr. 73b: alguien (lógicamente, Heracles) reconoce en primera persona[724] haber recibido un torrencial baño, lo que equivaldría al apagamiento del fuego de la pira y el reconocimiento del comienzo de la apoteosis, puesto que el héroe finalmente no moría sino que se convertía en dios, lo que además está apoyado por al menos una inequívoca representación iconográfica[725]. En conclusión, según esta línea interpretativa Esquilo estaría poniendo en escena el mismo argumento que luego dramatizaría Eurípides en la tragedia homónima, aunque es verosímil suponer que había una diferencia de tratamiento de fondo: frente a la clara intencionalidad política de Eurípides para con Atenas, tal vez Esquilo centraba el problema dramático en la defensa religiosa del huérfano. De otro lado, es difícil precisar el mantenimiento de los motivos centrales. Así, el tema del rejuvenecimiento de Yolao tal vez también Esquilo lo trataba, si aceptamos que el Fr. 361 se refiere a este personaje, como es posible deducir de la fuente, lo que implicaría fácilmente que pertenecía a esta obra. Más difícil es la cuestión relativa a la presencia de Macaria, como en Eurípides: Aélion[726] lo sugiere tomando como apoyo los Frs. 75 y 353. Finalmente, en toda la tradición disponible previa a Eurípides se dice que Euristeo moría en la batalla, mientras que en la pieza euripídea conserva la vida e incluso interviene en la escena final, para lanzar un vaticinio contra los Heraclidas, lo que se suele interpretar como innovación: personalmente me crea cierta vacilación la referencia del Fr. 77 a ese mundo de los presagios.

Ahora bien, hay una segunda línea interpretativa general, que supone un paralelismo temático con *Las traquinias* de Sófocles: la muerte del héroe a manos de Deyanira con presencia más activa de sus hijos, además de Hilo. Su promotor fue Zielinski[727] con su teoría de los *loci rudimentales*, aplicados en esta ocasión a la pieza sofoclea: la alusión a los hijos en la tragedia de Sófocles, que resulta innecesaria, supone que en una obra anterior (esta de Esquilo) se dramatizaba el episodio con una participación auténtica de los Heraclidas. Y

entre otros han optado por esta hipótesis: Untersteiner, Srebrny, Steffen, Cataudella[728]. No obstante, el tratamiento esquíleo estaría más próximo al de *Hércules en el Eta* de Séneca[729], puesto que para estos filólogos el dramaturgo latino habría tenido delante la versión de Esquilo en los puntos en que diverge de la adaptación sofoclea: así, la encolerizada Deyanira senequiana reproduciría el personaje de Esquilo más que el de Sófocles. A su vez, el Fr. 73b confirmaría su criterio, puesto que estaríamos asistiendo a la cremación del héroe[730].

Hay, por lo tanto, cierta indeterminación aún sobre el tema general de esta tragedia, aunque el planteamiento desarrollado por Hahnemann[731], sirviéndose del nuevo testimonio del Fr. 75a[732] y del apoyo de la Cerámica, me parece que tiene más solidez.

En ocasiones se han atribuido a esta pieza otros fragmentos, cuya verosimilitud es variable. Cataudella, entre otros, ha defendido la pertenencia del Papiro de Oxirrinco 2454, que contiene un amplio parlamento del propio Heracles en el que en una primera parte menciona los enemigos a los que ha vencido, y luego manifiesta su temor ante las asechanzas de Hera, su miedo ante la muerte sin alcanzar la inmortalidad, su rechazo a Deyanira, y concluye con un ruego indeterminado a su padre (¿Zeus, Anfitrión?); pero la mayoría de la crítica desde el primer editor del papiro (Turner) piensa que se trata de un texto helenístico, y además una narración de este tipo entraría en conflicto con la recogida en el Fr. 74[733]. Más verosímil podría ser una cita anónima transmitida por Dión de Prusa[734], donde el héroe reprende a sus hijos por no tener el valor de cumplir su deseo de arrojarlo a una pira que le libere de su insufrible dolor: este pasaje certificaría el argumento de la muerte y apoteosis de Heracles, pero la crítica no suele tenerlo en gran consideración[735]. A su vez, un pasaje de Ateneo[736] podría aludir a la angustia de Heracles abrasado por el vestido envenado [737], en referencia igualmente al momento de su doloroso desenlace. También se ha sugerido a veces la posible adscripción de una cita transmitida por Luciano[738], que aludiría en concreto a la apoteosis del héroe, cuando asciende al cielo abandonando la tierra mortal[739]. Más arriba me he referido ya a la posible alusión a Yolao en el Fr. 361.

Parece verosímil emparejar esta tragedia con *Alcmena* dentro de un conjunto sobre Heracles[740].

73b Papiro del Fayoum 2[741]:

[742]…, pues [una pira] natural[743] se podía [ver allí], en los elevados [parajes cubiertos de matorrales del Eta. (v. 4) Hacia ella] estos hijos míos con dos

madres[744] [me[745] llevaron] en alto dentro de [ramas] dispuestas para arder[746], [inflamado[747]] y cubierto de llagas[748] [por la virulencia] del veneno[749]…

74 Escolio a ELIO ARISTIDES, *Discursos* 3 (46) 167 Wilamowitz:

(ELIO ARISTIDES, *Discursos* 3 (46) 167: … ni creas que es preciso que [las personas] una tras otra sean iguales en todo, como sucede con las cabezas de Gerión…). Hesíodo dice que Gerión tenía tres cabezas al decir «el tricéfalo Gerión»[750]… Que los tres eran hermanos lo atestigua también Esquilo en *Los Heraclidas* al plantear en cierto modo un enigma[751] en los siguientes términos:

…[752]
[753]… *de allí partiendo*
vacas de rectos cuernos condujo
tras desde los confines de la tierra el Océano atravesar[754]
en copa forjada en oro[755],
y a vaqueros injustos[756] *matar y al soberano* † †[757]
que tres lanzas agita en una y otra mano[758]:
tres escudos audaz en defensa poniendo,
y tres cimeras[759] *en lo alto agitando,*
avanzaba cual Ares[760] *en violencia*
…[761]

, etc. Unos dicen que detentaba el poder de tres islas, pero él que fueron tres hermanos semejantes entre sí en carácter y aspecto.

75 ESTOBEO, IV 54.2:

De *Los Heraclidas* de Esquilo:

… pues no sufriré ninguna otra cosa mayor que ésta[762].

75a FOCIO, *Léxico* ε 1245 Theodoridis:

exaionḗthēn («me vi bañado totalmente por un torrente de agua»): fui rociado de agua de arriba abajo *(katēntlḗthēn)*. De aquí también las riberas del mar, equivalente a ser bañado de arriba abajo *(kataionâsthai)* por las olas. Esquilo en *Los Heraclidas*:

… y me vi bañado totalmente por un torrente de agua y no hubo nada más…[763]

76 NAUCK^2 = 73b, 4 RADT

77 HESIQUIO, ε 4675:
epiglōssô: presagia[764] por la boca. Esquilo en *Los Heraclidas*.

LOS CONSTRUCTORES DE TÁLAMOS

Por la fuente del único fragmento conservado sabemos que Esquilo escribió una obra con el título de *Thalamopoioí* («Constructores de tálamos»)[765], lo que indica que el coro era masculino y que su tarea consistía en la fabricación de tálamos o, tal vez mejor, mobiliario de casa en general[766], ocupación a la que parece aludir, en efecto, el único fragmento conservado. Y poco más puede decirse con seguridad.

La crítica hizo conjeturas sobre parejas míticas con boda conflictiva. Así, se pensó en Ifigenia y su falsa unión con Aquiles (Welcker), o en Aquiles y Políxena (Droysen)[767], o en Dánae encerrada en una prisión subterránea por su padre Acrisio (Hermann), incluso en Ixión y Día[768] (Hermann). Pero la opción más aceptada en esa época fue la de identificar esta obra con *Los Egipcios* como segundo título en algún momento tardío de la tradición (Hermann)[769]. Y en todas estas propuestas subyacía el criterio de que se trataba de una tragedia.

En 1950 Webster sugirió de pasada[770] que un cántaro *(kálpis)* del Museo de Boston (470-460 a.C.), de claro contexto de sátiros de teatro, podría tener relación con esta pieza esquílea. Esta sugerencia proveniente de la plástica fraguó, ayudada por la reflexión filológica de que un coro del tipo que nos indica el título difícilmente podía ser trágico[771]. Y a partir de ese momento se abrió un nuevo camino, que parece gozar de gran atractivo[772]. Gantz[773], en su intento de buscar la cuarta pieza de la tetralogía sobre Prometeo, ha sacado a colación el Fr. 369, sin título y alusivo a Pandora, cuya relación con Epimeteo podría ser objeto de tratamiento satírico, y en tal circunstancia vacila en inventar un nuevo título (una *Pandora* o un *Epimeteo*, ambas opciones aceptables dentro de la polémica quinta columna del *Catálogo),* o adscribirlo a esta obra, en la que el coro de sátiros construiría el tálamo de la mencionada pareja. Deforge se inclina por la pareja Odiseo / Penélope[774]. Finalmente, Di Marco[775], por este mismo camino pero con mayor rigor filológico, propone como tema argumental las bodas de Paris y Helena en Troya[776], apoyándolo con la adscripción del Fr. 4511. que suele considerarse de tema troyano[777] y de carácter satírico[778], lo que supondría una versión anterior del tema que debió de desarrollar Sófocles en *Las bodas de Helena*[779].

78 PÓLUX, 7. 122:

Y lesbio, artesonado, moldura son partes de trabajos en *Los constructores de tálamos* de Esquilo:

…, sino que de un lado alguno realice una moldura lesbia en el artesonado en ritmo triangular[780]…

Probablemente también los constructores de tálamos eran un tipo de artesanado.

LOS EMISARIOS O LOS PARTICIPANTES EN LOS JUEGOS ÍSTMICOS

Diversos testimonios certifican que Esquilo escribió una obra con este doble título[781], y este hecho crea ya una primera dificultad. Se ha pensado a veces que el segundo título era un añadido de época helenística, para diferenciar esta obra esquílea de la homónima del poeta cómico Eufrón en el siglo III a. C.[782], aunque, en esta misma línea, Setti[783] ha adelantado la fecha a la propia época de Esquilo para distinguirlo de otra obra de igual título, pero anterior, de Epicarmo: el primer título sería el incluido en la didascalia pertinente, mientras que el segundo se habría añadido luego para determinar el argumento y, así, establecer la diferencia con la pieza de Epicarmo, con la que. no obstante, debía de tener cierta relación general[784]. Sin embargo, otra parte de la crítica[785] supone que el doble título es originario y pretendido por el poeta, que con este recurso intenta reproducir los dos polos entre los que se debate el coro de sátiros: Dioniso y Posidón. Y esto lleva al segundo problema en torno al título: su interpretación. El término *theōroí,* en un contexto de celebraciones públicas, tiene un sentido institucional: es la delegación religioso-política oficial de una ciudad invitada a asistir a una festividad pública organizada por otra ciudad. En esta obra esquílea ha sido entendido con ciertos matices divergentes: algunos piensan que se trata de un uso general, un tanto impreciso, para calificar la llegada de Dioniso, que se presenta con sus sátiros en la región de Corinto a fin de divulgar sus nuevos ritos, como hace en la Tebas de Penteo; pero tal vez sea más preciso pensar en su empleo técnico, sólo que con un inequívoco valor irónico: la comitiva dionisíaca se presenta en los mismos términos que podía llegar la delegación ateniense, pero lo jocoso de la situación es que este grupo no representa a ninguna ciudad. A su vez, el segundo título *(Isthmiastaí)* puede interpretarse como «asistentes» o como «participantes» según el grado de incorporación de los sátiros al ambiente de los juegos, y, a juzgar por el Fr. 78c, col. II, personalmente me inclino por la segunda opción.

En la actualidad no hay ya duda alguna de que esta obra tenía tratamiento de drama satírico, puesto que el material papiráceo disponible desde 1941 así lo confirma. Antes, cuando sólo se conocían los actuales Frs. 79-82, también era general este mismo criterio, basándose en el testimonio léxico que aportan los Frs. 79 y 82[786], aunque hubo diversas propuestas de que se trataba de una tragedia[787].

Esos restos de papiro, publicados por Lobel, han sido determinantes para la

comprensión de la obra. El editor inglés tenía delante de sí cuatro trozos de papiro[788], de los que sólo dos eran realmente importantes (la y 2a), y en cada uno de estos trozos había dos columnas, a las que Lobel atribuyó 36 líneas originales por columna —realmente sólo la primera cumplía ese dato—, y los editó en ese orden, en la idea de que no eran consecutivos, aunque ya sugería la posibilidad de que el Fr. 2a col. I fuese la parte superior del Fr. 1a col II, lo que equivalía a fundirlos en un único pasaje. Unos años después Snell[789], basándose también en razones internas de contenido, juntaba efectivamente los dos trozos dando lugar a tres columnas únicamente, puesto que el Fr. 2a col. I, colocado en la parte superior del Fr. 1a col II, daba lugar así a una única columna, la segunda, y el resultado era parte de una misma escena, a todo lo cual daba lógicamente una numeración seguida, los vv. 1-98. La crítica en gran medida adoptó el criterio de Snell, que evidentemente ofrecía una coherencia argumental mayor[790]. En los últimos años Henry y Nünlist[791], tras hacer un análisis detenido del entramado de las fibras del papiro, confirman la propuesta de Snell, lo que convierte en definitiva la ordenación siguiente: vv. 1-36 (= Fr. la col. I Lobel; Fr. 78a col. I Radt) — vv. 37-52 (= Fr. 2a col. I; Fr. 78c col. I) — vv. 53-60 (faltan) — vv. 61-72 (= Fr. la col. II; Fr. 78a col. II) — vv. 73-98 (= Fr. 2a col. II; Fr. 78c col. II)[792]. Respecto a los dos trozos pequeños (1b y 2b), son de escasa utilidad, aunque posteriormente (1952) el Fr. 2b fue debidamente incorporado en el conjunto[793]. En ese mismo vol. XX de 1952 Lobel añadía un tercer resto[794] de escasa utilidad por ahora.

También Snell[795], seguido por Mette[796], propuso que el Fr. 451 g pertenecería al comienzo de la pieza, donde el coro en anapestos saluda al rey de un país especialmente rico (Sísifo de Corinto), al tiempo que habla de su propia pobreza, lo que conlleva un arranque de súplica; su punto de apoyo reside en la reconstrucción textual que hace en el V. 8: «[me (nos) ejercito (ejercitamos) en los ejercicios gimnásticos]». Pero tal vez en esta ocasión su sugerencia carece de la solidez suficiente para ser tenida en cuenta[797].

La acción escénica se desarrolla en el Istmo, junto a Corinto, donde tiene lugar la celebración de la fiesta de los Juegos Ístmicos, de rango panhelénico. A ese escenario festivo y deportivo llega Dioniso acompañado por los sátiros, y ahí se producirá una divergencia entre el dios y sus servidores, que deciden cambiar de patrono, pasándose al lado de Posidón, el dios que preside los Juegos, lo que conlleva la disposición de aquéllos a participar en las competiciones atléticas.

Este planteamiento general del argumento es aceptado por todos, pero las

divergencias surgen a la hora de proponer sugerencias más concretas, lo que se reflejará en diversos aspectos. Así, una parte de la crítica trata de encontrar un episodio mítico dentro del amplio relato dionisíaco, donde poder incluir esta trama concreta; y suele partir de una hipótesis común: este drama satírico incorporaría de alguna manera el motivo de la fundación de los Juegos Ístmicos. Ahora bien, luego hay entre ellos divergencias a la hora de concretar el personaje que dialoga con el coro al comienzo del Fr. 78a y, más tarde, al final del Fr. 78c, cuando les entrega unos objetos nuevos, personaje éste que sería el nuevo dueño al que se adhiere el coro, una vez que ha decidido abandonar a Dioniso; y en este punto se han propuesto diversos nombres: Snell[798] y Reinhardt[799] pensaron en Sísifo, rey de Corinto y fundador de los Juegos, que apoyaría la intervención de los sátiros para conseguir su distanciamiento de Dioniso, sugeriría colocar los retratos en el templo para provocar el miedo entre los otros concursantes y, al final, les haría entrega de unos nuevos instrumentos deportivos (la jabalina?); Lloyd-Jones[800] se inclina por Hefesto, el dios herrero por antonomasia y posible forjador de esos «regalos» del final, todo lo cual el dios pondría en práctica dentro de su plan de hacerse a la mar con los sátiros al final de los Juegos, regresando así de su exilio; Sutton[801] opta mejor por Heracles, cuyo papel es bastante paralelo al de Hefesto, pero tiene a su favor que no es cojo; finalmente, Melero[802] propone a teseo, cuyo relato incorpora también un episodio sobre la fundación de los Juegos Ístmicos y, sobre todo, es el héroe ateniense por antonomasia. Así, la trama general desarrollaría una parte primera en la que intervendrían ese debatido personaje mítico y el coro de sátiros: en medio del tema general de la fundación de los Juegos, llegaban los sátiros, que eran acogidos por ese héroe, que los animaba a participar en los Juegos, lo que conllevaba el abandono de Dioniso y la aceptación de Posidón[803]. Luego, en una segunda parte, tendría lugar el enfrentamiento de Dioniso con sus rebeldes y díscolos seguidores, de lo que el papiro conservado transmite un trozo sustancial.

Pero hay otro gran grupo de opinión que, a mi juicio, se atiene más y sin apriorismo a lo que dice el texto. Esta línea interpretativa surgió en el entorno de la filología italiana[804], aunque luego ha sido aceptada de forma más amplia[805]. Se trataría de una pieza de trama muy sencilla, sin necesidad de estar enmarcada en un episodio mítico determinado, sino que simplemente desarrollaba el motivo del intento de los sátiros de independizarse de su dueño tradicional, Dioniso, al estar en contacto con ese medio nuevo para ellos que es el contexto deportivo de los Juegos Ístmicos, y dada la bien conocida naturaleza de los sátiros: seres

flojos, caprichosos, imprevisibles. Rechazan, pues, la existencia de un personaje protector, que se enfrentaría a Dioniso cuando éste llegaba en su busca. Así, en la escena inicial del Fr. 78a suponen que el interlocutor discutido es simplemente un servidor del templo de Posidón, que les atiende cuando los sátiros se presentan para hacer su ofrenda; a su vez, en la parte final del Fr. 78c entienden que es el propio Dioniso el que, para acabar con la situación de rebeldía, o bien opta por el argumento de la amenaza con duros castigos, o bien acude al recurso del engaño irónico ofreciéndoles la posibilidad de intervenir con él en las competiciones, ante lo que ellos reaccionarán con su bien conocida simpleza, que les conducirá a caer en la trampa del dios. Sería, pues, una trama simple: el dios llega a Corinto con el séquito de sátiros en su campaña de difundir sus nuevos ritos por Grecia, aprovechando la ocasión de la celebración de los Juegos —no hay, pues, necesidad de que se trate del momento de la fundación—. Allí los sátiros, dada su inclinación natural a la frivolidad, se encaprichan con la novedad de las competiciones deportivas, y se consideran excelentes atletas, para lo que tienen que romper con Dioniso y con su entorno de la danza, lo que llevan a cabo pretextando la tiranía que ejerce el dios sobre ellos desde bastante tiempo atrás, y en prueba de su nueva orientación se hacen adeptos del dios Posidón, claro representante de la vieja religión, y a cuyo templo acuden con la ofrenda de sus retratos. Pero Dioniso los encuentra y les echa en cara su infidelidad, tras lo que les ofrece intervenir con él en alguna prueba atlética, engaño en el que terminan cayendo, lo que significa quedar de nuevo uncidos al carro del dios. Al final hay, pues, reconciliación con el dios báquico y, probablemente, se llegaría también a alguna forma de acuerdo amistoso con Posidón, de manera que los contextos de uno y otro dios terminarían en situación de armonía, uniéndose así el patrocinio de los dos dioses sobre esta fiesta panhelénica de los Juegos Ístmicos. En definitiva, se trataría simplemente del motivo de la rebeldía de los sátiros contra su señor, escenificado en este caso en el ámbito de unas competiciones deportivas[806].

El pasaje conservado en papiro pertenece a la parte segunda de la obra (Fr. 78a, col. I). Los sátiros están haciendo su ofrenda a Posidón, y llega Dioniso, que ha intuido dónde estaban. El dios les reprocha su cambio: han mudado su aspecto, ocultando sus tradicionales falos, como hacen los atletas, en cuya técnica ahora se ejercitan; y al tiempo han abandonado su dedicación a la danza, (Fr. 78c, col. I) todo lo cual le lleva a maldecir a sus antiguos acólitos y desearles los peores males. Sileno, como portavoz de los sátiros, le responde con dureza, y se lamenta de la vida llena de miserias que han llevado al lado de

aquél, a lo que replica Dioniso sin demasiado convencimiento. En una breve intervención coral el grupo se manifiesta firme en su decisión de permanecer en el templo, (Fr. 78a, col. II) y Dioniso vuelve a la carga de sus reproches, sólo que ahora adopta una postura en alguna medida victimista: los sátiros se han dedicado a calumniarlo, calificándolo de afeminado y desconocedor de todo lo relativo a la guerra (Fr. 78c, col. II), y ello a pesar de que él siempre ha tenido una gran acogida tanto entre jóvenes como entre viejos, y a partir de este punto el dios se rearma de coraje y termina el parlamento con una inequívoca amenaza contra sus rebeldes súbditos. El coro por su parte se reafirma en su decisión de no ceder, y entonces Dioniso adopta una nueva estrategia, mixta de astucia, de ironía y de sarcasmo: les ofrece unos regalos que, a primera vista, tienen relación con las pruebas deportivas, en concreto con la carrera de carros, pero que en realidad son un engaño, puesto que la verdadera pretensión del dios es que los sátiros puedan intervenir efectivamente en la prueba de la carrera de carros, pero que lo hagan como animales de tiro, uncidos al carro guiado por el dios[807]. Aquí termina el papiro, pero parece verosímil pensar que, además de la reconciliación de las dos partes en conflicto, el final feliz de la pieza incluía también una armonización con el ámbito de Posidón.

A título de reflexión general parece claro que en esta obra Esquilo busca contraponer dos contextos culturales, el de las competiciones atléticas[808] y el de danza, que representan a su vez dos ámbitos más profundos: el primero corresponde al mundo de los valores antiguos, cuyo rasgo primordial es la severidad y la visión agonal de la vida, y que se corresponde con los esquemas de la aristocracia; y frente a este ámbito se yergue el mundo nuevo de Dioniso, donde la danza ocupa un lugar central, y todo transpira un mayor populismo e igualitarismo. Estos nuevos planteamientos experimentan un inicial rechazo, como se plasma sin lugar a dudas en diversos relatos dionisíacos, donde el mundo báquico es perseguido por el poder establecido (Penteo, por ejemplo). Éste es el conflicto último que plantea esta pieza. Pero el elemento claramente original es que Esquilo por primera vez lo presenta en un drama satírico o, lo que es lo mismo, en clave burlesca. De otro lado, no menos esquíleo es el probable desenlace, donde se asistiría a una fusión armónica de ambos contextos, en principio contrapuestos: el V. 58 parece anunciar la aceptación de los Juegos Ístmicos por parte de Dioniso, aunque, eso sí, una vez que los rebeldes sátiros han quedado uncidos de nuevo al yugo de lo dionisíaco[809].

El tema de la iconografía no tiene en este caso una incidencia especial[810]. La Cerámica recoge varios testimonios de sátiros dedicados a ejercicios atléticos,

pero en ningún caso se puede hablar de una relación con esta obra, a pesar de las sugerencias que en ocasiones se han hecho[811]. Pero aquí está además la referencia a esas pinturas que los sátiros ofrendan como exvoto en el templo de Posidón. El texto conservado certifica algunos extremos: se trata de retratos pintados de los propios sátiros, que son transportables, de un gran parecido con el original, y que son presentadas como ofrenda para ser clavadas en el templo del dios; sería algo parecido a las pinturas de las atletas vencedoras de Olimpia, cuyos cuadros se instalaban en el santuario de Hera, y de las que tenemos hoy algunas huellas en las columnas de ese templo; la alusión al temor que habrán de causar en los viandantes, lleva a pensar que se clavarían en los muros exteriores de la cella o en las columnas, lo que estaría en relación también con las antefijas o remates de los tejados, que se adornaban con representaciones de gorgonas o sátiros[812]. A su vez, la referencia al templo de Posidón con los sátiros clavando allí sus propios retratos habla a favor de que en esta pieza ya existía esa construcción de fondo que llamamos *skēné,* lo que supondría una fecha tardía dentro de la producción esquílea[813].

Respecto a su posible ubicación en una tetralogía es difícil proponer una hipótesis con verosimilitud[814]. Una sugerencia con cierto apoyo supondría al menos un contexto dionisíaco general en el conjunto. Desde Welcker[815] se ha relacionado con *Atamante*, como padre de Melicertes, en honor del cual se fundan los Juegos Ístmicos —al menos en una parte de la tradición mitográfica —. sólo que él y algunos otros[816] le atribuían tratamiento trágico; en calidad de drama satírico lo defienden Mette y Snell[817]. A mi juicio esta posibilidad no tiene gran fundamento, sobre todo si se acepta la ausencia del motivo de la fundación de los Juegos.

78a Papiro de Oxirrinco 2162, Fr. la[818];

col. I[819]

[1] A. — [820] … al ver[821] unos retratos[822] no al modo de los hombres…[823] Pero hagas como hagas, todo esto es piadoso por tu parte.

[3] ⟨SILENO⟩—[824] Realmente mucho te soy deudor por esto[825]: eres una persona benevolente[826]. Escuchad todos [y] en silencio…[827]

⟨Coro⟩.— *Observa si…*[828] [5]

⟨CORIFEO⟩— que esta imagen[829] es adecuada a mi aspecto, imitación de Dédalo[830]. Sólo le falta hablar[831].

⟨CORO⟩. — [*eso*]…
[*mira*]…
[10] [*acércate*][832].

⟨SILENO⟩.— Estas ofrendas votivas traigo como adorno al dios.
⟨CORO⟩. —*Súplica bellamente pintada*[833]
⟨CORIFEO⟩.— y a mi madre le crearía dificultades[834].

⟨CORO⟩.— *Pues si ella verlo pudiera, con seguridad*
la vuelta se daría y …[835] *creyendo* [15]
que era yo, al que crió:
tan parecido es este retrato.

⟨SILENO⟩.—[836] Ea, contemplad la mansión del marino [18] que sacude la tierra[837], y que cada uno clave de su hermosa figura…[838] (20) cual mensajero, heraldo sin voz[839], obstáculo de viandantes,… impedirá el paso a los extranjeros …[840] Salud, soberano, salud, Posidón, [protector]…[841]

⟨DIONISO⟩.—[842] Sabía yo que efectivamente os encontraría, [23] amigos. (24) No voy a decir de ti lo de: «Era evidente que no estabas en camino»[843]; (25) la propia ruta me lo [indica] … [viendo] a estos … y claramente me guiaba[844], (28)…, al ver los [falos][845] cual colas de ratón y cortos[846], (30) que has estado practicando la … ístmica y no te has descuidado, sino que te has estado ejercitando debidamente. Si efectivamente te hubieses atenido al viejo proverbio[847], más natural habría sido que [hubieses prestado atención] a la danza; pero tú estás practicando las pruebas ístmicas[848] y, tras aprender modas nuevas, (35) ejercitas tus brazos, con lo que estás echando a perder mis tesoros[849]… [riquezas]… estas… [fatigas][850].

* * *

col. II[851]

(61) ⟨DIONISO⟩—[852]… [853] (64) habiendo ocultado con un escudo[854]… y difundes cual semilla esta historia …[855] y peroras contra mí … [856] (67) que nada soy en el [arte][857] del hierro, sino un afeminado sin coraje, …[858] y ahora estas otras y …[859] (70) las más odiosas de todas …[860] y me afrentas[861] a mí mismo …[862], con motivo de la cual[863] reúno [a una multitud]…[864]

78b[865]

78c Papiro de Oxirrinco 2162, Fr. 2 a-b[866]: col. I[867]

⟨DIONISO⟩.— …[868] (1-37 snell) está juramentado por tu parte[869] planear … ¡Ojalá perezcas de mala manera y…!

⟨SILENO?⟩[870] (2 líneas) … (5-41) esclavo o triple esclavo[871]… justicia… y con [incómodo] lecho e incómodo mal alojamiento … (2 líneas) … (10-46) huyendo…[872]

⟨DIONISO?⟩.— ¿Acaso por haber soportado algo… por [11-47] haber hecho mucho…[873]

⟨CORO⟩. — [*Ea*], *con coraje…*
en el templo…[874] [14-50]
…
…[875]

* * *

col. II[876]

[37-73] ⟨DIONISO⟩.—[877] Y ninguno de los viejos ni de los más jóvenes está ausente por su voluntad de estos [coros] de doble fila[878]. Tú, por el contrario, practicas las pruebas ístmicas [coronado] incluso (40-76) con ramos de pino[879], pero de la yedra[880] en modo alguno estima … [881] Pues bien, esto vas a llorarlo no por el humo … [882], y no ves que está(n) cerca … [883]

⟨CORO⟩. — *Pero nunca saldré* [*yo*]
del templo y … [884]
estas amenazas lanzas … [885] [45-81]
Ístmico …
de Posidón … [886]
Y tú a otros estos … [887]

⟨DIONISO?⟩.— [888] [Puesto que] quieres [aprender] estas novedades, (50-86) yo te traigo [estos][889] nuevos juguetes[890] recién fabricados con el hacha y el yunque[891]. Aquí tienes el primer entretenimiento.

⟨CORIFEO⟩.—[892] Para mí no. Dáselo a alguno de tus amigos[893].

⟨DIONISO?⟩. — No lo rehúses, aunque sólo sea por el augurio[894], amigo.

⟨CORIFEO⟩. — ¿Qué deleite realmente hay en eso?, y 55-91 ¿qué uso he de darle?

⟨DIONISO?⟩. — Con el arte que precisamente [has adquirido][895], con ésa [tiene que ver][896].

⟨CORIFEO⟩. — ¿Y qué hacer a cambio … [897]

⟨DIONISO?⟩. — Tomar parte juntos[898] en los Juegos Ístmicos … [899] lo más agradable.

⟨CORIFEO⟩. — [Llevar][900] … entrará[901].

[60-96] ⟨DIONISO?⟩. — … irás a pie[902] … (61-97) … [llevando] los tobillos … [903]

78d[904]

79 ATENEO, 629 F:

Tipos de danza son la «danza de la espada» *(xiphismós),* la «danza de la cesta» *(kalathiskós),* la «danza de las caderas» *(kallabides),* la «danza de la lechuza» *(skóps),* la «danza de la lechuza» *(skópeuma)*[905]. La «danza de la lechuza» *(skóps)* era el tipo poco más o menos de los que miran a lo lejos *(aposkopoúntōn)* teniendo la mano curvada en lo alto por encima de las cejas. Esquilo la menciona en *Los emisarios*:

… y en verdad que de estas antiguas danzas de la lechuza para ti … [906]

80 HESIQUIO, α 6654:

apostás: tras escapar[907].

81 HESIQUIO, ι 46:

iambís[908]: Esquilo en *Los emisarios o Los participantes en los Juegos Ístmicos*. La flauta se acompañaba con los tañedores de cítara, y a tales ejecuciones de la cítara *(kitharíseis)* se les daba el nombre de *pariambídes* («acompañamientos de la flauta»).

82 ELIO DIONISIO, ψ 4 Erbse:

pso: se dice de lo podrido y desagradable. Es un terminillo abreviado[909]. Lo llaman *psóthos*[910] Aristófanes:…[911], y:

… de inmundicia y suciedad…[912]

Esquilo en *Los emisarios.*

LAS TRACIAS

La existencia de una pieza con este título está documentada en el *Catálogo*[913] y en las diversas fuentes de todos los fragmentos transmitidos. Y también conocemos la temática general de su argumento por dos escolios al *Áyax* de Sófocles[914], que nos informan sobre el suicidio del héroe. A su vez, otro escolio a esa misma obra sofoclea nos informa de que el coro estaba compuesto de cautivas tracias[915]. En definitiva, en líneas generales Esquilo en esta tragedia trataba el mismo episodio que el recogido en la pieza sofoclea, lo que fundamenta su inclusión en el segundo puesto de la trilogía comentada al hablar de *El juicio de las armas.*

El destino heroico de Áyax, tras su fracaso en el intento de que le fueran adjudicadas las armas de Aquiles, se precipita rápidamente hacia su final. El desprestigio y humillación de que acaba de ser víctima ante Odiseo, le llevan a la pérdida de la cordura, y una ciega locura le hace cometer actos sin sentido, como el de dar salida a su rabia en medio de una carnicería de animales degollados en la suposición de que eran enemigos. El retorno a la sensatez aumenta su disgusto con la vida, y decide acabar con esta situación a través del suicidio. Ante tal cúmulo de desaciertos los griegos, una vez muerto Áyax, se plantearán la conveniencia de rendirle el homenaje debido a su antigua valía. Dentro de esta línea general del relato, intervienen otros personajes en relación con el héroe, aunque desde planos afectivos distintos: Tecmesa, Teucro, Menelao, Odiseo y, en especial, Atena, que de una manera u otra está siempre presente en estos últimos momentos de la vida del héroe. Ahora bien, las fuentes no transmiten siempre este esquema narrativo completo con todos sus episodios, o bien por razones cronológicas, dado que esos elementos pueden haberse ido añadiendo a lo largo de la tradición mítica del héroe, o bien por algún tipo de desinterés.

El lugar y momento de la acción dramática coinciden lógicamente con los de *El juicio de las armas*: el campamento griego ante los muros de Troya, con ocasión de la tregua acordada tras la muerte de Aquiles, para celebrar las exequias y juegos fúnebres en su honor.

Sin tener que aceptar un paralelismo estrecho con el *Áyax* de Sófocles, es verosímil pensar[916] que en esta pieza se desarrollaban al menos tres temas: la acción previa al suicidio, durante la cual tendría lugar la evolución psicológica del héroe camino de su decisión fatal; luego vendría el momento álgido de poner fin a su vida; y a título de cierre se plantearía en escena la situación de lo

concerniente a los suyos.

La primera parte, pues, estaría dedicada a representar el estado emocional del héroe, que se deja traslucir ya tal vez en el Fr. 177, perteneciente a *El juicio de las armas* y donde el héroe se plantea el interrogante sobre el beneficio que puede haber en seguir viviendo en medio de pesares. Y en esta misma línea de pensamiento estaría el Fr. 110 de los *Adespota*[917], que diversos editores adscriben a esta tragedia[918].

Luego llegaría el suicidio, que Esquilo tenemos constancia que sucedía fuera de escena, al contrario que en Sófocles, y del que el auditorio tendría noticia después a través de una escena de mensajero[919].

La parte final estaría ocupada, primero, por la mencionada escena de mensajero, de la que conservamos el Fr. 83, que nos informa de un elemento importante en la versión esquílea[920], frente a la sofoclea: el motivo de la invulnerabilidad del héroe, en paralelo a Aquiles, lo que en estos momentos del suicidio le creaba un problema no pequeño, puesto que no era capaz de encontrar el lugar de su cuerpo por el que hacer entrar la mortal espada. Además, la descripción del mensajero indica que durante el suicidio estuvo presente como testigo ocular, puesto que su narración de lo sucedido así lo exige. Y en un momento de tal exposición se menciona la llegada de una diosa, que ayuda al héroe a encontrar su punto fatal: el escoliasta descuida —voluntaria o involuntariamente— precisar la identidad de ese personaje, y una parte de la crítica ha pensado en Atena, basándose en dos representaciones etruscas[921]. Finalmente, otro punto importante es saber qué personaje recibe en escena la noticia del mensajero: las opciones más verosímiles son Teucro o Tecmesa[922].

Tras la parte informativa vendría el desenlace trenético por la muerte del héroe, y la preparación del cierre en lo tocante a las personas en relación con él, lo que serviría de preparación para la tragedia siguiente de la trilogía *(Las salaminias)*[923].

83 Escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 833:

(SÓFOCLES, *Áyax* 831-834:

ÁYAX. — … Invoco también como conductor a Hermes subterráneo, para que convenientemente me adormezca una vez que «con salto rápido y sin convulsiones» [v. 833] haya desgarrado el costado en esta espada). Áyax era invulnerable en el resto del cuerpo, pero era vulnerable únicamente en la axila; y ello se debía a que Heracles, al cubrirlo con su piel de león, lo dejó sin cubrir en esa parte a causa de la funda del arco que llevaba alrededor[924]. Sobre esto Esquilo dice que incluso la espada se arqueó[925], puesto que la piel en ningún

punto cedía al degollamiento:

⟨MENSAJERO⟩—[926]… como cuando uno tensa un arco…[927], hasta que, dice, alguna diosa[928] presente le indicó sobre qué parte había que aplicar el degollamiento. Pero Sófocles, puesto que no quería entrar en competencia alguna con un poeta más antiguo, pero consideraba oportuno no descuidar este punto, dijo simplemente: «una vez que haya desgarrado el costado en esta espada»[929], sin mencionar en qué parte del costado.

84 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1294[930]:

…[931]
y lo que se abate en comunión sobre Áyax[932]
…

84a HERODIANO, *Tratado general de Prosodia*, Fr. 11 Hunger[933]:

…[934]
y caracteres irreprochables, amantes
de las musas, amantes de los banquetes

85 HESIQUIO, α 286:
ágais: por envidias. Esquilo en *Las tracias*.

LAS SACERDOTISAS

Puede afirmarse con certeza que Esquilo escribió una obra con este título, puesto que son varias las fuentes que nos transmiten el dato[935], pero en esta ocasión no puede decirse mucho más.

Parece verosímil aceptar la sugerencia de quienes suponen que el nudo dramático de esta pieza tenía que ver con el ámbito religioso de la diosa Ártemis[936], aunque no se pueda llegar a precisar el relato mítico concreto[937]. El Fr. 87 muy probablemente representa la llegada del coro a escena en la Párodos, y estaría compuesto de sacerdotisas de la diosa, que proceden a una entrada ritual. Y esta relación con Ártemis estaría apoyada por el Test. 93b, donde se nos dice que en esta obra el poeta daba a conocer algunos aspectos de los misterios de Deméter[938], lo que encajaría bien con el testimonio de Heródoto (Fr. 333) cuando dice que para los egipcios Ártemis era hija de Deméter[939]. Además, el término «abejas» *(mélittai)* se aplicaba indistintamente a las sacerdotisas de Ártemis y Deméter entre otras.

El Fr. 86 alude a un oráculo de Apolo dentro del argumento de la obra, y es claro el énfasis de Esquilo en destacar que Zeus es el punto de arranque de toda esa actividad oracular del dios de Delfos[940].

Taplin[941] repara en que el Fr. 87 lleva a suponer que el templo de la diosa estaba reproducido en la escenografía, lo que implicaría una fecha tardía de la pieza. A su vez, el extraño topónimo del Fr. 88 ha llevado a pensar que la acción transcurría en Asia Menor, y que incluso se trataba de la Ártemis caria, pero lo veo contradictorio con el contexto de los misterios.

86 MACROBIO, *Saturnales* V 22.13:

Confirmo que el muy docto vate[942] siguió también en esto[943] a Esquilo, el muy destacado autor de tragedias, el cual en una obra titulada en latín *Sacerdotes* dice así[944]:

… disponer lo más rápidamente posible, pues estos vaticinios se los encomendaba el padre Zeus a Loxias.

Y en otro pasaje: «Loxias profeta es del padre Zeus».[945]

87 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1273-1274:

…[946]

Guardad silencio reverente: las guardianas de las abejas[947] *la morada de Ártemis a punto están de abrir.*

…

88 HESIQUIO, κ 1001:
Kasōlába: unos una ciudad, otros una aldea. Esquilo en *Las sacerdotisas*[948].

IXIÓN

El propio título nos indica la temática, al menos general, de esta pieza, que versaría sobre el relato de Ixión, ese personaje mítico caracterizado por la ingratitud y la impiedad. En *Las mujeres de Perrebia,* la probable primera pieza de su hipotética trilogía, se escenificaba posiblemente el primer episodio impío de este personaje, el asesinato de su suegro Eyoneo, que venía a reclamarle los regalos prometidos por darle a su hija Día en matrimonio. Pero la perfidia de este héroe parecía no tener fin. En su estado de rabia *(lüssa),* derivada del asesinato de un pariente, nadie quería ayudarlo a alcanzar la purificación debida a su falta. Él suplicó a Zeus, y el rey de los dioses, haciendo gala de sus más destacadas cualidades de purificador *(katharós)* y de protector del suplicante *(hikésios),* accedió al ruego y el héroe impío obtuvo la anhelada purificación de su delito de sangre. Más aún. El dios lo llevó a las mansiones olímpicas, lo sentó a su mesa y lo hizo partícipe de la ambrosía, la bebida de los dioses. Sin embargo, poco duró su agradecimiento. En su nueva situación se enamoró de Hera y quiso poseerla. Segundo testimonio de su impiedad. En esta ocasión el dios modeló una nube con la apariencia de su esposa e hizo al héroe yacer con tal ficción, de cuya unión nacería Centauro[949]. En castigo por esta segunda osadía Ixión fue atado a una rueda ardiendo que gira eternamente por el cielo[950].

La existencia de esta pieza está confirmada tanto por su presencia en el *Catálogo*[951] como por el testimonio de los fragmentos conservados. Normalmente es considerada como continuación temática de *Las mujeres de Perrebia* dentro de una posible trilogía sobre Ixión. Pero es mucho más incierto precisar el posible tema concreto. Si la pieza anterior terminaba con la rabia del héroe tras el episodio de Eyoneo, ahora podría venir el motivo de la súplica a Zeus, como podríamos deducir de los Frs. 92 y 93, y la obtención de la purificación. El tema de la segunda impiedad, el acoso sexual frustrado a Hera, podría constituir la segunda parte de la pieza, o ser el argumento de una tercera obra, que completaría la trilogía pero de la que realmente no tenemos constancia alguna[952]. De todas formas, podría afirmarse con verosimilitud que la idea general de todo el bloque, sea cual sea el desglose argumental por obras, versaba sobre el motivo de la impiedad humana *(asébeia)* para con los dioses, que en un momento dado revestía la forma de súplica, igualmente impía, para terminar en una nueva manifestación de impiedad, cuyo desenlace era el castigo definitivo a pesar de la benevolencia divina inicial[953]. Y a este tema general de la impiedad se le añadiría los motivos concretos de la súplica y de purificación

por la muerte de un pariente, todo lo cual desembocaría en la imposición de un castigo ejemplar y eterno para este tipo de personajes esencialmente impíos.

El motivo de la súplica, que en Esquilo parece seguro, es incierto en Píndaro, que en su segunda *Pítica* desarrolla con cierto pormenor el mito de Ixión[954]. Y sería interesante poder determinar si estamos ante una innovación esquílea o no, porque cambiaría de forma importante la interpretación de su versión.

En cualquier caso, es perceptible cierto paralelismo temático entre el nudo dramático de esta pieza y el de *Las Euménides*, donde también tiene lugar la purificación de un derramamiento de sangre, aunque haya profundas diferencias en el desenlace de una y otra trama[955].

Los Frs. 92 y 93 apoyan en buena medida lo hasta aquí propuesto. El Fr. 92[956] describe con cierta precisión la complicada situación de Zeus en el relato de Ixión: es vengador de los crímenes (*alástōr*[957]), como no puede ser menos y nos repite Ferecides en la misma fuente; pero al mismo tiempo es benévolo *(preumenḗs),* como lo demuestra el haber sido el único de los dioses que se ha ofrecido como purificador del homicida[958]. A su vez, el comentario del lexicógrafo al Fr. 93 describe la situación de Ixión: necesitado de purificación[959] y suplicante de ella.

El Fr. 90 es una reflexión demasiado general para sernos útil en este punto. El Fr. 91 introduce cierto desconcierto por su vocabulario no trágico, lo que ha llevado a Snell a sugerir la posibilidad de que esta pieza tuviese tratamiento de drama satírico[960].

Respecto al apoyo iconográfico, el material existente sobre la figura de Ixión suele ponerse en relación con el *Ixión* de Eurípides preferentemente[961]. No obstante, en al menos una cara de un cántaro de Nola (460-450 a. C) ya desde Séchan[962] se ha supuesto una relación con la versión esquílea[963].

89 I) Escolio a PINDARO, *Pítica* II 40 b:

Unos hacen descender a Ixión de Anfión, como Esquilo, pero Ferecides[964] de Pisión, y algunos de Ares, y otros de Flegias.

II) Escolio a APOLONIO DE RODAS, III 62:

Ixión era hijo de Flegias, como también Eurípides[965]… Pero Ferecides [ ][966] de Antión. Dice que, tras desposar a Día la hija de Eyoneo[967], prometió que aportaría una gran dote; pero cuando Eyoneo se presentó a por ella, él tras excavar[968] una fosa y encender en ella una lumbre, la cubre con delgadas ramas y una fina capa de tierra. Eyoneo cae dentro y muere. A Ixión le sobrevino un

estado de rabia por este motivo, y nadie ni de los dioses ni de los hombres estaba dispuesto a purificarlo, puesto que había sido el primero en matar a un hombre de su misma familia. Zeus se compadeció de él, lo purifica y, una vez purificado, entró en ardientes deseos de Hera. Zeus hizo que una nube adoptase el aspecto de Hera, la lleva al lecho con aquél y, finalmente, se venga tras fabricar una rueda de cuatro radios y atarlo a ella.

III) DIODORO SÌCULO IV 69.3:

Perifante… engendró ocho hijos, el mayor de los cuales era Antión, que unido a Perimela la hija de Amitaón engendró a Ixión. Éste, según se dice, tras prometer una gran dote a Eyoneo desposó a Día, la hija de Eyoneo, de la que engendró a Pirítoo. Luego Ixión no aportó la dote y Eyoneo a cambio de ella tomó en prenda sus yeguas. Ixión envió a buscar a Eyoneo con la promesa de que consentiría en todo, y a la llegada de Eyoneo lo arrojó dentro de una fosa llena de fuego. Debido a la magnitud de su transgresión nadie quería purificar el asesinato. Purificado al fin por Zeus según lo que se cuenta, entró en deseos ardientes de Hera y se atrevió a proponer la unión íntima. Luego, Zeus convirtió una nube en imagen de Hera y la hizo ir a su lado. Ixión, tras unirse a la nube, engendró a los llamados Centauros de natural humano. Finalmente, la tradición cuenta que Ixión debido a la magnitud de sus faltas fue atado por Zeus a una rueda y, tras morir, conserva el castigo para siempre.[969]

90 ESTOBEO, IV 53, 15:

Del *Ixión* de Esquilo:

La muerte es más celebrada que una vida malvada

91 ATENEO, 182 B:

Estas flautas[970] son más cortas que las completas[971]. Y así Esquilo metafóricamente dice en *Ixión*:

…[972]
y a la que la mitad de agujeros tiene[973]
enseguida la grande se la come[974]
…

92 *Epimerismos homéricos,* α 284 Dyck [975]:

Pues bien, derivado de *álastos* es *alastô,* como *ápistos apistô.* Derivado del verbo *alastô* es *alástōr* Zeus, y también se dice de los que llevan a cabo algo duro. El nominativo es un derivado del genitivo *alástoros.* Esquilo en *Ixión*:

… vengador propicio…[976]

También Ferecides[977]: «Zeus recibe el calificativo de Protector del suplicante *(hikésios)* y Vengador *(alástoros)*».

92a Radt = Fr. 294

93 HESIQUIO, ι 287:
hiereîtin: necesitada de purificación, suplicante[978]. Esquilo en *Ixión*.

IFIGENIA

Dos son los episodios centrales en la trayectoria mítica de Ifigenia, la hija de Agamenón y Clitemestra: su sacrificio en Áulide y su estancia entre los Tauros, sobre los que Eurípides escribió sendas piezas. En el caso de Esquilo, aunque carecemos de apoyos suficientes para optar por una u otra posibilidad, la crítica suele coincidir en que la trama versaba sobre el episodio del sacrificio de la heroína, aunque sólo sea por la descripción que nos hace en la Párodos del *Agamenón*[979].

Aunque el tema general puede fijarse, pues, con cierta credibilidad, nada podemos decir sobre los pormenores de la versión concreta[980]. Y lo mismo tenemos que decir de su inclusión en una trilogía. Welcker propuso: *Ifigenia, Las sacerdotisas, Los constructores de tálamos*, aunque cambió sucesivamente de opinión en lo tocante al argumento: para *Ifigenia* pensó primero en el episodio de los Tauros, pero luego cambió de opinión por el tema del sacrificio. Zielinski[981] se inclinaba por una serie en torno a Agamenón: *Télefo, Ifigenia, Palamedes*. Schmid[982] hace una propuesta sorprendente: si hay que incluir esta pieza en un conjunto trilógico, debería ocupar el primer lugar, al que seguiría la muerte de Agamenón y la correspondiente venganza; pues bien, dado que el *Agamenón* conservado es más arcaico en lengua y estilo que las otras dos tragedias de la *Orestía,* tal vez nuestro *Agamenón* era una reelaboración de una primera versión para otra trilogía, encabezada por *Ifigenia*, de la que conservaríamos un resumen de su acción dramática en la escena de la Párodos conservada. Mette[983] la coloca tras el bloque *Los misios - Télefo,* en la idea de que dramatizaba el segundo intento de la expedición de los griegos contra Troya, puesto que en *Los misios* lo había hecho con el primero, cuando erróneamente arribaban a Misia, lo que supone que la escena cambiaba ahora a Áulide[984].

En cualquier caso, un comentarista anónimo a la *Ética Nicomáquea* aristotélica nos informa[985] de que en esta tragedia Esquilo, al hablar de Deméter, daba a conocer con excesiva minuciosidad algunos aspectos de los misterios de Eleusis. Tal vez la mención aquí de esta diosa estaba en relación con la noticia de que fue Esquilo el iniciador de la variante de considerar a Ártemis hija de Deméter, tomándola según Heródoto de una tradición egipcia[986].

94 Escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 722:
(SÓFOCLES, *Áyax* 721-722;
MENSAJERO. —… Y cuando [Teucro] se dirige al medio, a la tienda de los

jefes, «es ultrajado por todos los argivos en pleno» [v. 722]). *Kudázetai toĩs pãsin* («es ultrajado por todos»): es injuriado, es objeto de insolencia por todos. Y Epicarmo en *Ámico*:…[987] Y Esquilo en *Ifigenia*:

Verdaderamente no [debe] uno ser ultrajado por las mujeres, ¿qué otra cosa cabe?

LOS CABIROS

Nuestro primer problema en este caso es la identificación de los personajes del título. Sabemos que los Cabiros eran un tipo de divinidad colectiva, pero los demás aspectos son objeto de debate. Sobre su origen unos piensan que son deidades semíticas, para otros son frigias, y no faltan quienes los consideran pertenecientes al sustrato animista de la religión griega emparejándolos con los Coribantes, Sátiros y Dioscuros[988]. Su asentamiento geográfico es también variable, aunque es incuestionable su presencia en Samotracia, Lemnos, Imbros, zona insular por la que cruza la expedición de los Argonautas. Su número tampoco coincide en todas las zonas y épocas, aunque las dos variantes más extendidas son 2 y 4. Son divinidades ctónicas, a cuyo culto están adscritas prácticas mistéricas, lo que ha dado lugar a su entroncamiento sobre todo con Deméter, pero también con Hermes, Dioniso, incluso Posidón.

La adscripción de esta pieza al contexto temático de los Argonautas nos los certifican el testimonio del Fr. 97a y un pasaje de Ateneo[989]: «Inadecuadamente se comportan los que esculpen y pintan a Dioniso … ebrio, porque se hace alarde ante los que lo contemplan de que el vino es más poderoso que incluso el dios … Y si lo representan en ese estado porque nos descubrió el vino, es claro que también representarán a Deméter recolectando la cosecha o comiendo. Y yo diría que también Esquilo se equivocó en esto, porque él fue el primero —y no Eurípides, como dicen algunos— en presentar en una tragedia el espectáculo de los borrachos, ya que en *Los Cabiros* hace intervenir borrachos a los compañeros de Jasón».

Pero mucho más difícil es concretar un posible argumento, y las incertidumbres antes descritas sobre estas figuras divinas nos complica la situación, por lo que las propuestas han sido de tipo muy diverso. Así, en el supuesto de que la acción tuviera lugar en la propia Lemnos, se ha sugerido que tal vez la trama versaba sobre la boda de Hipsípila y Jasón, lo que nos llevaría a aceptar que la trilogía se desarrollaba en torno a la figura de la heroína lemnia. Pero también está la hipótesis de Samotracia, de acuerdo con la narración de Apolonio de Rodas[990], que nos habla de la escala en esta isla para conocer el ritual secreto de los iniciados —en inequívoca alusión a los Cabiros de Samotracia—, lo que le permitirá navegar con seguridad por el helador mar que les espera en su marcha. En esta segunda opción el tema argumental es impreciso[991], pero reafirma la propuesta de que se trataba de una trilogía netamente argonáutica. De otro lado, en ocasiones la crítica ha supuesto que el

coro lo formaban los propios Cabiros, basándose en el testimonio del Fr. 97, pero el número probable de estas deidades hace difícil aceptar tal hipótesis teatral[992], dado que además la fuente es ambigua a ese respecto.

Ahora bien, ante las repetidas referencias al vino en los testimonios conservados así como el tono jocoso de algunos de ellos, un amplio sector de la crítica ha supuesto que se trataba de un drama satírico[993].

Esta incertidumbre se refleja a la hora de delimitar el encuadramiento de esta obra dentro de una trilogía. Los partidarios de la versión satírica la colocan en cuarto lugar del grupo argonáutico, que sería así tetralógico[994]. Quienes piensan mejor en una tragedia la adelantan al tercer[995] o segundo puesto[996].

95 ATENEO, 373 C:

No te tomo como ave augur de mi camino[997].

96 PÓLUX, 6.23[998]:

…[999]
… que nunca cántaros
ni de vino ni de agua
falten[1000] en las casas opulentas[1001].

96a HESIQUIO, χ 114:

Suerte[1002]: azar. Se utiliza tanto en sentido favorable, como en Esquilo en los *Cabiros,* como en sentido desfavorable en Sófocles[1003].

97 PLUTARCO, *Charlas de sobremesa* 632 F:

El reproche que deja ver agradecimiento hace agradable la broma…[1004] O también si alguien se revolviese frente a los Cabiros de Esquilo acusándolos de que habían hecho[1005]

… que la casa escasee de vinagre[1006]…

, como ellos mismos en broma amenazaron.

97a Escolio a PÍNDARO, *Pítica* IV 303 b:

Sófocles en su obra *Las lemnias*[1007] pasa revista a todos los que se embarcaron en la nave Argo, y Esquilo en los *Cabiros.*

CALISTO

Desde Hesíodo[1008] se nos cuenta que Calisto era hija de Licaón, y que vivía en Arcadia dedicada a la caza en los montes como seguidora de Ártemis. Zeus se unió a ella sin que se enterase la diosa, pero un día, durante el baño y cuando el embarazo estaba avanzado, Ártemis se percató de la deslealtad de su amiga e, irritada, la metamorfoseó en una osa. Luego dio a luz a Árcade y, cazada junto con su hijo por unos pastores, fue entregada a Licaón. Más adelante penetró en el recinto sagrado de Zeus y, perseguida por los arcadios, estuvo a punto de morir, pero Zeus la salvó en el último momento en recuerdo de su unión y la convirtió en la constelación de la Osa Mayor[1009]. Otra variante nos habla de que fue Hera, enterada de la nueva infidelidad de su esposo, la que transformó a la muchacha[1010] y, luego, encargó a Ártemis que le diera caza[1011].

Gantz[1012] recoge una serie de representaciones iconográficas que, al menos, dejan entrever una cierta popularidad de este relato, lo que nos lleva a pensar en el influjo del Teatro. El tipo de la trama tal vez fuera semejante a la de la *Níobe* sofoclea, lo que implicaría la proximidad de la versión calimaquea. En cualquier caso, esta pieza suele ponerse en contacto con otras en las que se destaca también esta peculiar relación de los hombres con la divinidad[1013].

98 HESIQUIO, π 354:

… por las cañadas de Pan…

LOS CARIOS O EUROPA

Tanto por el *Catálogo*[1014] como por las fuentes de los Frs. 100s. sabemos que Esquilo escribió una pieza titulada *Los carios*[1015], que en la segunda mitad del siglo XIX (1879) se vio enriquecida por la publicación de un fragmento papiráceo que desde el primer momento se puso en boca de Europa y se adscribió a esta tragedia. La heroína habla de sus tres hijos habidos con Zeus (Minos, Radamantis y Sarpedón), y deja ver su preocupación por el tercero, que ha ido a Troya en ayuda de Príamo. A partir de este testimonio se piensa, prácticamente con seguridad, que la temática general de la pieza trataba de la muerte del héroe licio ante los muros de Troya a manos de Patroclo, y su traslado a Licia para recibir el homenaje fúnebre debido, con lo que estaríamos ante un desarrollo dramático del episodio de Sarpedón en el canto XVI de la *Ilíada.*

La tradición mitográfica nos habla al menos de dos héroes con ese nombre. Uno es hijo de Zeus y Laodamía, y se convertirá en el caudillo de las fuerzas licias que acuden a la guerra de Troya, para luego caer en el campo de batalla a manos de Patroclo. Es la versión homérica[1016]. Pero había un segundo Sarpedón, hijo de Zeus y Europa, que nace en Creta y en un momento dado se instalará en la región licia del Asia Menor. Es la versión de Heródoto[1017]. Ante la evidente dificultad de armonizar cronológicamente ambas versiones ya los mitógrafos antiguos recurrieron a diversos recursos: o bien mantuvieron la diferencia[1018] o bien los hacían vivir varias generaciones[1019]. En Esquilo vemos fundidas ambas tradiciones, puesto que es hijo de Europa y muere luchando en Troya. La Cerámica de finales del siglo VI y principios del V, donde también se recoge esta asimilación, nos evita la tentación de pensar en una innovación esquílea[1020].

En el pasaje mencionado de la *Ilíada* asistimos al episodio de la respuesta griega, encabezada por Patroclo revestido de las armas de Aquiles, ante el asalto troyano al campamento griego. En ese duro combate se yergue la figura de Sarpedón, al frente del contingente licio, cuyo final funesto a manos de Patroclo se describe con pormenor. Y Zeus, previendo el resultado, se duele en su corazón, dado que el héroe es hijo suyo, hasta el punto de plantearse la posibilidad de salvarlo consu intercesión, pero termina obedeciendo las severas indicaciones de Hera, que le insta a que no actúe con parcialidad, sino que deje que el destino asignado se cumpla. No obstante, el dios no puede por menos de verter gotas de sangre de pesar sobre la tierra en honor de su hijo[1021]. Al final, tras la muerte del héroe y la batalla habida en torno a sus despojos, Apolo a ruegos de Zeus se lleva el cadáver del campo de batalla, lo lava, unge, y lo

entrega al Sueño y a la Muerte, quienes lo trasladan por el aire hasta Licia, donde recibe de sus parientes las exequias debidas y erigen en su honor una estela. La crítica coincide en que Esquilo tenía este episodio homérico como punto de partida en su dramatización de esta tragedia.

La acción, a juzgar por el título, transcurriría en Caria, y el coro estaría formado por carios. Es el criterio ampliamente aceptado. Pero esto choca con la procedencia licia del héroe. Keen[1022], tras un análisis detenido de los diversos testimonios, se inclina porque realmente la escena estaba en Licia, concretamente en Janto, y el coro estaría compuesto de hombres notables del lugar. Tanto en este punto como en el esquema general de la pieza suele aceptarse un paralelismo con *Los persas*: una mujer, que espera anhelante el regreso de su hijo, recibirá la mala noticia de su fracaso, confirmado al final con la llegada del derrotado[1023].

West[1024] pergeña de forma general una posible acción. La tragedia se abría con un Prólogo a cargo al menos de Europa, la madre angustiada, y a esa escena pertenecería el Fr. 99. Luego vendrían las noticias: al principio, positivas sobre los éxitos del héroe; pero, al final, se notificaría su muerte a manos de Patroclo e, incluso, el portento de las gotas de sangre de dolor derramadas por el soberano de los dioses. Tras el pertinente lamento del coro y de la heroína —ésta se dolería de que así se veía privada de su tercer hijo—, tendría lugar la llegada del cadáver de Sarpedón traído por las figuras aladas de Sueño y Muerte[1025]. Y a continuación West pasa a destacar los elementos anómalos a su juicio de la pieza frente al esquema plenamente esquíleo, de donde deduce que esta obra habría sido escrita por Euforión, el hijo de Esquilo, para completar la trilogía iniciada pero no concluida de su padre sobre Memnón[1026].

La Cerámica en este caso es de gran ayuda[1027]. De un lado, señala la existencia de toda una producción previa a Esquilo, lo que habla a favor de la notoriedad de este relato mítico, en el que prima el motivo del traslado del cadáver del héroe. Pero también la crítica suele aceptar la influencia de Esquilo en al menos dos cerámicas del sur de Italia de finales del siglo v y comienzos del IV[1028].

Respecto a la posible trilogía, Schmid[1029] propuso que esta tragedia encabezaba un conjunto en el que irían a continuación *Memnón* y *El pesaje de las almas*, aunque no fundamentaba su propuesta[1030]. En la misma línea han continuado varios: Mette[1031], que ve la unidad en las dolientes madres de diversos héroes; Deforge, que razona con más detenimiento esta hipótesis[1032]; West[1033], que le adjudica una fecha bastante más tardía al sugerir que el autor fue

realmente el hijo de Esquilo.

De los fragmentos sin título se ha pensado en esta obra para la referencia geográfica del Fr. 284[1034], la reflexión proverbial del Fr. 315[1035], y la mención de un prado florido[1036].

99 Papiro Didot[1037]:

⟨EUROPA⟩. —[1038] … y a disposición del toro había una pradera todo nutricia, don de hospitalidad[1039]. Tal ardid Zeus llevó a cabo para sustraerme a mi anciano padre sin esfuerzo, permaneciendo allí[1040]. ¿Que cómo? Cuento en pocas palabras lo mucho que entonces sucedió. Una mujer, unida a un dios, dejó atrás la gloria de la virginidad, y se vio uncida a uno con quien compartir hijos. Y tres veces en alumbramientos soportó[1041] las fatigas femeniles cual tierra de labranza, y la simiente preclara del padre no pudo reprochar que no diese fruto. Por las más grandes siembras comencé, engendrando a Minos…[1042] a Radamantis, que precisamente es el imperecedero de mis hijos[1043]; pero la existencia no lo mantiene ante mis ojos: lo que no está al lado no supone deleite para los seres queridos. Y en tercer lugar —por los desvelos de éste siento ahora sacudidas como de tempestad— a Sarpedón —¡que no le haya alcanzado la lanza venida de Ares![1044]—. Porque es fama que ha llegado la flor de toda Grecia, sobresaliente en gallarda fuerza, y que se ufana de que destruirá por la violencia la ciudad de los troyanos. Ante esto temo que furioso con la lanza alguna insuperable desgracia haga y sufra, pues débil y sobre el filo de la navaja[1045] se mantiene mi esperanza, no vaya a ser que yo, chocando con un escollo, lo derrame todo[1046].

100 ESTOBEO, IV 10.24:

De *Los carios* de Esquilo:

…, pero Ares gusta siempre de escoger[1047] todas las mejores flores de un ejército[1048].

101 ESTEBAN DE BIZANCIO, 461, 15:

Milasa: ciudad de Caria … También recibe el nombre de Milaso, como Esquilo en *Los canos o Europa*[1049].

[CÁSTOR Y PÓLUX][1050]

CERCIÓN

Teseo en su marcha de Trecén a Atenas llevó a cabo una serie de hazañas heroicas enfrentándose a diversos personajes malvados, a los que venció e instauró la paz en cada uno de esos lugares[1051]. Uno de ellos era Cerción: cerca de Eleusis[1052] estaba al frente de una palestra, en la que obligaba a entablar un combate de lucha con él a todos los viajeros que pasaban[1053]. Tras vencerlos les daba muerte. Teseo a su llegada compitió con Cerción, lo mató y dio por cerrada la palestra[1054]. Este episodio con Cerción es una parte del bloque de *erga* que Teseo cumple como prueba iniciática para llegar a convertirse en el gran héroe y líder de Atenas. Es, pues, en definitiva un elemento más en la exaltación mítica de la ciudad.

Los datos seguros sobre la pieza de Esquilo no aportan mucha información. El título está recogido en el *Catálogo*[1055]. La fuente de algunos de los fragmentos conservados nos informa de que era un drama satírico. Por el contexto del Fr. 102 podemos deducir con verosimilitud que se aludía a una competición de lucha.

A pesar de esta escasez de datos puede afirmarse con bastante probabilidad que el argumento versaba sobre el paso de Teseo por Eleusis y su enfrentamiento con Cerción. De esta forma tendríamos un esquema bien conocido del drama satírico: el héroe llega a un lugar donde un hombre malvado comete fechorías sin control, y tras enfrentarse a él lo vence y acaba con tan terrible situación. Y en ese contexto los sátiros serían esclavos de ese monstruo, cuya derrota supone la liberación de aquéllos. Pero también está el motivo de la competición deportiva, un elemento frecuente en este tipo de piezas, en las que prima el carácter agonal[1056]. Y no debemos olvidar el componente de la invención de algo nuevo, ante lo que los sátiros muestran su sorpresa, y que significa un nuevo elemento de civilidad frente al estado más arcaico y rudimentario en el que viven los sátiros: en este caso se trata del arte de la lucha, a la que ahora se aplica la inteligencia, como podemos deducir de ese dato que suelen repetir las fuentes textuales e iconográficas: Teseo vence al malvado llevándolo en alto y arrojándolo luego contra el suelo. En cualquier caso, los Frs. 102 y 104 parecen efectivamente hacer referencia a una competición de lucha[1057].

102 PÓLUX, 10. 175:

… orejeras[1058] al lado de los pendientes[1059]…[1060]

103 HESIQUIO, α 3536:

ámbōnes: las crestas[1061] de las montañas. Esquilo en *Cerción* y en *Sísifo*[1062].

104 HESIQUIO, α 6122:

apepsúkhē: expiró. Esquilo en el drama satírico *Cerión*[1063].

105 HESIQUIO, α 8097:

atíseis: despreciarás. Esquilo en *Cerción.*

106 HESIQUIO, ε 6960:

eulēmateĩ («está animoso»): está en buen estado de ánimo y de valor. Esquilo en el drama satírico *Cerción.*

107 HARPOCRACIÓN, 226, 6:

óron: un apero de labranza, según parece indicar Iseo en el *Contra Diocles*[1064]. Tal vez, sin embargo, en Esquilo en *Cerción* y en Menandro en *La heredera* II[1065] significa un instrumento de madera con que prensan la uva ya pisada[1066].

LOS HERALDOS

Son pocos los datos seguros que tenemos sobre esta obra. Su título está recogido en el *Catálogo*[1067], y por la fuente de varios de los fragmentos sabemos que se trataba de un drama satírico. A su vez, la alusión a la piel de león de Heracles en el Fr. 109, reforzada tal vez por el Fr. 110, sugiere que este héroe era uno de los personajes y, dada su importancia, es admisible que fuera una figura central en la trama.

A partir de aquí la crítica ha propuesto alguna hipótesis. La más aceptada arranca de van Groningen[1068], que pensó en el relato del enfrentamiento de Heracles y los heraldos de Ergino, rey de Orcómeno: ellos se dirigían a Tebas para exigir el tributo de cien bueyes durante veinte años por la muerte involuntaria de Clímeno, rey de los minias, de acuerdo con el relato de Apolodoro[1069]; Heracles les cortó las orejas, narices y manos y, tras atárselas al cuello, los devolvió a Ergino como tributo; en el ataque consiguiente de Ergino, Heracles, puesto al frente de los tebanos, lo derrotó e impuso a su vez un nuevo tributo, sólo que ahora en sentido contrario y doble. Y como segundo apoyo de esta hipótesis argumental está el hecho de que este episodio tuvo lugar de vuelta de matar al león del Citerón, cuya piel habría de convertirse en un símbolo de Heracles y a la que se alude dos veces en los fragmentos conservados[1070].

Sutton[1071] defiende que el «niño travieso» del Fr. 281a[1072] es Heracles, al tiempo que documenta la procedencia tebana de la tradición que lo hace hijo de Hera, y además recoge una inscripción de Roma en que aparece relacionado con Justicia (Dike). De esta identificación Sutton pasa a adscribir ese fragmento a esta pieza, lo que certificaría la existencia de esos relatos de violencia física. Sobre el problema del tratamiento satírico, Sutton equipara esta pieza esquílea con el tratamiento del *Cíclope* euripideo: Heracles aparecería no como un héroe temible, sino como un personaje un tanto cómico, y la trama consistiría en cómo la Justicia, sirviéndose de este violento muchacho, defendía a Tebas del ataque de Ergino y traía la paz y la prosperidad a la ciudad[1073].

Desde el terreno de la documentación iconográfica se suele buscar documentación que apoye la trama general sugerida por van Gronigen. Así, Simon[1074] propone dos vasijas en que aparecen sátiros encadenados conducidos por Heracles o por un heraldo. Supone igualmente que el coro eran sátiros-heraldos, devueltos a Ergino encadenados, pero al final felizmente liberados[1075].

Respecto a su adscripción tetralógica, si se acepta con las cautelas debidas su pertenencia a un tema general en torno a Heracles, hay que pensar en piezas

relacionadas con ese mito. Así, Mette[1076] sugiere: *Alcmena, Los Heraclidas, Eurition*[1077], y como drama satírico *Los heraldos* o *El león*[1078].

108 PÓLUX, 10. 68:

Sústomon («unión de bocas») es el término que entre otros muchos se dice para el beso en *Los veraces* de Teleclides[1079]. Tal vez es mejor llamarlo *stenóstomon* («estrechamiento de bocas») —el término se dice del ánfora en el drama satírico *Los heraldos* de Esquilo:

… la vasija de boca estrecha…

109 PÓLUX, 10. 186:

También se podría decir *sísurna* («manto de piel»), puesto que Esquilo en el drama satírico *Los heraldos* dice:

… y del manto de piel hecho de piel de león…[1080]

, y Sófocles en *Las Musas*:*...*[1081]

110 Focio, II 124, 12 Naber:

… de un león de rojiza melena…[1082]

: Esquilo en el drama satírico *Los heraldos.*

111 Antiaticista, en *Anecdota Graeca* 102, 14 Bekker:

kakopoieĩn («hacer mal»): Esquilo en *Los heraldos.*

112 FOCIO, I 392, 20 Naber:

loggásō: me demoraré, lo que nosotros decimos *laggásō* y *laggoneúsō.* Esquilo[1083].

113 Antiaticista, en *Anecdota Graeca* 109, 22 Bekker:

nossón («cría de animal»[1084]): sin la *e*[1085]. Esquilo en *Los heraldos.*

CIRCE

Circe es hija de Helios y de una Oceánide, y hermana de Pasífae y de Eetes, el rey de la Cólquida y padre de Medea. Su relato mítico se limita prácticamente al episodio de *Odisea* X 135-574: es la maga a cuya isla, Ea, arriban Odiseo y sus compañeros. Su pretensión primordial será conseguir que el héroe se olvide del retorno a Ítaca y se quede con ella, para lo que recurrirá a su arte en el uso de bebedizos mágicos que domeñan la voluntad. Un primer grupo de esos compañeros serán víctimas de tales encantamientos, y se verán convertidos en cerdos. Pero luego vendrá el héroe, al que Hermes ha provisto de una hierba igualmente mágica y liberadora de los poderes de Circe, y salvará a sus amigos.

De esta obra esquílea, mencionada en el *Catálogo*[1086], sabemos que tenía tratamiento de drama satírico[1087], pero de los testimonios directos nada sacamos en claro. Ahora bien, la mayor parte de la crítica está de acuerdo en que de alguna manera escenificaba el episodio de la *Odisea*[1088]. Y efectivamente el relato en sí reúne rasgos típicos de este tipo de piezas dramáticas. Nos encontramos ante una situación en la que un personaje malvado (ogro, mago, monstruo, etc.) interfiere el paso a los viajeros que pasan por su territorio. En el contexto narrativo encontramos elementos maravillosos, y el paraje es exótico. Todo ello, pues, en consonancia estrecha con diversos motivos del folclore. De otro lado, los sátiros mantendrían algún tipo de relación con el personaje malvado, de cuya dependencia vendría a liberarlos el héroe que ahora llegaba a escena. Sería, pues, un esquema paralelo al del *Cíclope* euripídeo[1089].

La información iconográfica es en esta ocasión objeto de discusión. Conservamos una cratera de Siracusa[1090] en la que vemos a Dioniso y una mujer con los brazos levantados en un ademán difícil de identificar, y a uno y otro lado un sátiro disfrazado de mono. Desde los primeros momentos se pensó en Circe transformando a los sátiros en monos, y se relacionó con esta obra esquílea[1091]. Pero Simon[1092] procede a un análisis meticuloso del vaso y piensa mejor en una representación cómica de la boda de Dioniso y la mujer del arconte Basileus, en la que los sátiros constituirían la escolta típica de la ceremonia nupcial, bien descrita en los himeneos.

No obstante, Di Marco[1093] sugiere algunas precisiones en el tratamiento, basándose en su hipótesis de que una parte del amebeo de la Párodos del *Pluto* aristofánico entre Carión y el corifeo es una réplica de esta obra de Esquilo. Así, de los vv. 302-305[1094] concluye que la maga, tras convertir a los compañeros de Odiseo en cerdos, les suministraba como alimento su propio estiércol

debidamente amasado[1095]. A su vez, el castigo que el corifeo (vv. 309ss.[1096]) pretende infligir a Cartón, también tendría lugar en la versión esquílea: Odiseo colgaría a Circe de los pies[1097] y la sometería a un castigo semejante al que habían sufrido sus camaradas[1098].

La mayor parte de la crítica está de acuerdo a la hora de organizar en una tetralogía las diversas obras en torno a Odiseo: *Los evocadores de espíritus, Penélope, Los recogedores de huesos* y como drama satírico *Circe*[1099].

113a HERODIANO, *Tratado general de Prosodia* Fr. 12 Hunger[1100]:

… fue visto …[1101] amarillento de siembra rala, que es finalmente …[1102] del peregrinaje…

114 HESIQUIO, α 8482:

autóphorbos: que se devora a sí mismo. Esquilo en *Circe*[1103].

115 HESIQUIO, ζ 200:

zugósō («someteré al yugo»): dominaré, encerraré, contendré. Esquilo en el drama satírico *Circe.*

LAS CRETENSES

Escasa y bastante imprecisa es la información que tenemos sobre esta pieza, lo que hace difícil concretar su posible argumento. La primera posibilidad, lógicamente, es pensar en otras obras homónimas mejor conocidas. Así, sabemos que Eurípides escribió una tragedia de igual título que versaba sobre el episodio de Catreo, su hija Aérope y Nauplio, al menos en los términos que nos lo cuenta un escolio al *Áyax* de Sófocles[1104]: Catreo, rey de Creta, encarga a Nauplio que se lleve a su hija, que acaba de ser seducida por un esclavo, y la haga morir en alta mar, pero no le obedece y se la lleva a la Argólida, donde se casa con Plístenes[1105]. Pero en nuestra información sobre Esquilo nada apoya una temática paralela.

Más verosímil parece el emparejamiento propuesto con *Los adivinos* de Sófocles —y consiguientemente con el *Poliido* euripídeo—, basándose en el testimonio del Fr. 116, donde se nos habla de las etapas de la maduración de una mora, en paralelo al Fr. 385 de la obra sofoclea, todo lo cual estaría en relación con el episodio del adivino Poliido cuando tiene que adivinar el enigma, propuesto por un oráculo, sobre a qué se parecía una vaca nacida de tres colores. Las dos fuentes principales de este episodio son Apolodoro[1106] e Higino[1107], y Aélion[1108] supone que las diferencias entre uno y otro se remontan a la diversidad de tratamiento dramático entre las versiones de los tres trágicos.

116 ATENEO, 51 C:

Los *sukámina* («moras») reciben el nombre de *móra* también en Esquilo en *Los frigios,* cuando dice de Héctor:…[1109] Y en *Las cretenses* incluso como fruto de la zarza:

…, pues (la zarza) está cargada de moras[1110] blancas, negras y de un rojo brillante al mismo tiempo[1111].

117 HESIQUIO, α 8459:

… de un destino que se dio a sí mismo… *autorégmonos pótmou* («de un destino que se dio a sí mismo…»): en cuanto que se sacrificó *(érexe)* e inmoló a sí mismo; o bien *autorégmonos* deriva de *orégein* («tender»)[1112] la mano. Esquilo en *Las cretenses.*

118 Focio, II 90,15 Naber:

… con fuego untado con pez…

: el que arde bien, puesto que se embadurnan con pez los materiales destinados a

arder. Esquilo en *Las cretenses*[1113].

119 HESIQUIO, α 8131:
atópaston: inimaginable… Esquilo en *Las cretenses*.

120 HESIQUIO, ε 5017:
… solicitar el presente de hospitalidad[1114]…

CICNO? [1115]

EL (LOS) REMERO(S)[1116]

LAYO

Layo es hijo de Lábdaco y padre de Edipo, dentro de la cadena de personajes míticos tebanos que va de Cadmo a los hijos de Edipo, y da comienzo al derrumbamiento de toda la estirpe de los Labdácidas. Lábdaco muere cuando Layo es aún joven, y esta circunstancia da lugar a la llegada de Lico al trono de Tebas, luego depuesto por Zeto y Anfión. En ese tiempo Layo huye a Élide, al lado de Pélope, pero más tarde retornará a Tebas, recuperará al trono, se casará con Yocasta según la tradición más extendida, y de esta unión nacerá Edipo.

Su historia mítica no es muy amplia. El primer episodio tiene lugar en el entorno de Pélope, lo que sugiere colocarlo en la primera etapa de su vida con ocasión de la mencionada estancia en Élide. Allí conoce a Crisipo, uno de los hijos de Pélope, y se enamora de su belleza, dando así comienzo al amor homosexual entre los humanos. Contra la voluntad del muchacho, Layo lo rapta con la intención de llevárselo a Tebas, pero aquél, llevado de la vergüenza, termina suicidándose con una espada, y Pélope lanza contra Layo una terrible maldición, en la que pide para el transgresor el castigo de no tener ningún hijo y, si lo tuviera, de morir a manos de él[1117].

Hay un segundo tema importante en el mito de Layo: ante la ausencia de hijos consulta al oráculo de Delfos, y el dios le hace saber que no deberá tener descendencia porque, si la tiene, morirá a manos de su propio hijo, y la desgracia se extenderá a toda la casa de los Labdácidas[1118]. Pero transgrede la admonición délfica[1119], y engendra con Yocasta a Edipo, al que exponen inmediatamente en un intento de evitar el cumplimiento del oráculo. Con el paso del tiempo Layo vuelve a consultar a Apolo por el destino del hijo abandonado, y ese viaje resultará fatal porque en un cruce de caminos un aparentemente desconocido le dará muerte, y la marcha de los acontecimientos pondrá de manifiesto que ese desconocido era su propio hijo Edipo.

Estos dos episodios son los que con seguridad componen el relato mítico de Layo. Pero hay un tercero que es preciso mencionar, aunque la tradición ahora es más imprecisa: la Esfinge. En un momento dado aparece en Tebas el monstruo de la Esfinge, que va diezmando la población tebana, hasta que Edipo acaba con ella, lo que le valdrá el premio de ocupar el trono de Tebas y casarse con la reina viuda, Yocasta, que realmente es su madre. Este tema tiene diversos puntos conflictivos dadas las variantes de la tradición. Sobre el dios que la envía se han propuesto Hades, Ares, Dioniso, pero la versión más generalizada es la de Hera. Con frecuencia no se precisa la causa de su venida, pero la opción de Hera es

explicada a veces porque la diosa estaba encolerizada por el episodio de Crisipo, ya que la aparición del amor homosexual supone un ultraje a un rasgo central de esta diosa, protectora por antonomasia de la institución social del matrimonio. También es variable el momento de su llegada: algunos testimonios[1120] afirman que llegó en época de Layo, mientras que otros[1121] se inclinan por un momento posterior[1122]. Finalmente, sobre su manera de actuar hay igualmente divergencias: una tradición la presenta arrebatando a sus víctimas —preferentemente hombres jóvenes—, lo que sugiere un enfrentamiento físico entre las dos partes; mientras que otras fuentes[1123] dan entrada al motivo del enigma[1124].

Podría, pues, concluirse que hay una serie de elementos centrales que, con sus variantes, sostienen el relato general: el episodio homosexual de Crisipo, que podría haber dado comienzo a la historia mítica de Layo; la maldición de Pélope, elemento éste que está bajo la protección de Zeus, cuyas órdenes Apolo es el encargado directo de hacerlas saber a los humanos[1125]; la cólera de Hera y el envío de la Esfinge; y el oráculo de Apolo a Layo sobre que deberá abstenerse de tener descendencia si no quiere dar lugar a la ruina de toda su estirpe, y que Layo incumple en un momento dado. Pero es una tarea mucho más complicada tratar de fijar cierta diacronía en la tradición del relato en su primera época, antes de Esquilo, porque los testimonios son escasos y breves. Del oráculo hace una muy breve alusión Píndaro[1126] unos pocos años antes (476) de la adaptación de Esquilo. El motivo de la Esfinge aparece en Hesíodo[1127], en la *Edipodia*[1128] y en Píndaro[1129], pero en los tres casos se trata de simples referencias. La información disponible es, pues, muy escasa. El testimonio más pormenorizado es el famoso escolio euripídeo que atribuye a un Pisandro una confusa información sobre Layo y Edipo[1130]. Los problemas en torno a ese texto son numerosos, desde la identificación de ese Pisandro hasta la valoración del propio relato y la fuente o fuentes que utiliza; en consecuencia, la bibliografía es igualmente amplia ya desde mediados al menos del siglo XIX, y a menudo muy contrapuesta, puesto que para unos se trataría de un resumen de la *Edipodia* o de la *Tebaida*, mientras que para otros estaríamos ante un texto sin gran valor dadas las irregularidades de todo tipo que a su juicio tiene, y entre ambas posturas extremas la crítica ha ido sugiriendo propuestas intermedias, mucho más matizadas. En estos momentos podría decirse que hay una amplia unanimidad en aceptar que este escolio estaría resumiendo la obra de un prosista, probablemente de época helenística, que describía la historia mítica de los Labdácidas sirviéndose de diversas obras poéticas de época temprana, pero que

el escoliasta habría alterado en no pequeña medida, sin olvidar los posibles accidentes en la transmisión del texto, todo lo cual acarrearía la presencia de importantes defectos en la versión definitiva llegada hasta nosotros.

El elemento central de la polémica es la antigüedad del motivo homosexual de Crisipo: una parte de la crítica lo considera inadecuado para la poesía épica o para Esquilo, de donde concluyen que el creador fue Eurípides en su *Crisipo,* en algún momento por lo tanto de la segunda mitad del siglo v al menos[1131]; otros, por el contrario, lo adelantan incluso hasta la *Edipodia*[1132]. La propuesta de Lloyd-Jones[1133] me parece la más ponderada: el escolio resume en buena medida el argumento de la *Edipodia,* aunque no se excluye la presencia de elementos procedentes de la Tragedia. En este sentido, los dos componentes motrices de todo el relato, y desencadenantes del derrumbamiento de toda la estirpe, serían el episodio de Crisipo y la cólera de Hera, a los que habría que añadir dos elementos derivados de aquéllos: la intervención de Apolo, advirtiendo al héroe de que no tenga descendencia porque en caso contrario morirá a manos de su propio hijo, y la llegada de la Esfinge.

El escolio de Pisandro en su segunda parte recoge una variante mitográfica importante en cuanto que se separa de la versión canónica de Sófocles: el mortal encuentro entre padre e hijo tuvo lugar al sur de Tebas, en la ruta del Citerón, y no en la Fócida camino de Delfos. Y esa opción menos extendida es la que seguía Esquilo, como pone de manifiesto el Fr. 387a. Este hecho induce a pensar que en una versión más antigua Delfos no estaba en el corazón de este relato mítico, como sucede en Sófocles, sino que el protagonismo de Hera era más importante —tal vez incluso el único en las etapas primeras—, y que luego en algún momento de la época arcaica, y dada la creciente hegemonía de Delfos y su oráculo, se introdujo la presencia de Apolo[1134]. En cualquier caso, estamos ante un nuevo punto de contacto entre el escolio y Esquilo.

Finalmente querría referirme al motivo de la maldición de Pélope arriba mencionada, que no se menciona en el escolio, pero que a mi juicio[1135] debió de incorporarse al relato —uniéndose al tema de Hera— en fecha temprana, al menos ya en el tratamiento de Esquilo: la maldición de Pélope contra Layo da paso a la intervención de Zeus en defensa del ofendido, que suplica el apoyo del dios; y en este tipo de cometidos Apolo le ayuda con su faceta de dios admonitor a través de su oráculo[1136]. De esta forma el motivo de la maldición daría unidad a toda la trilogía[1137], y supondría un planteamiento muy distinto del que llevará a cabo Sófocles: en Esquilo se trataría de cómo toda maldición —la maldición está específicamente protegida por Zeus—, que es la consecuencia directa de una

acción criminal que atrae el odio de los dioses[1138], se cumple sin remisión; mientras que en Sófocles se trata del cumplimiento inexorable de un oráculo ciego, sin justificar abiertamente[1139].

Disponemos de varios testimonios que certifican la existencia de una tragedia esquílea con este título de *Layo*: el *Catálogo*[1140], algunas noticias didascálicas[1141] y las fuentes de los tres fragmentos transmitidos[1142]. Además, esas mismas informaciones didascálicas documentan su pertenencia, como primera pieza, a una tetralogía compuesta por: *Layo - Edipo - Los Siete contra Tebas* y *La Esfinge* como drama satírico, y con la que Esquilo obtuvo la victoria en el concurso del año 467 a. C. frente a Aristias[1143] y a Polifrasmón[1144].

Con los datos disponibles puede pergeñarse el tema general de la obra. El propio título precisa que la trama versaba sobre la historia de Layo. El Fr. 122, con su referencia a la exposición de Edipo[1145], sitúa la acción ya en la segunda etapa del héroe, cuando ya ha engendrado a Edipo, desoyendo la advertencia de Apolo, y lo ha expuesto en el Citerón. Además, el Fr. 122a, con su alusión a las mutilaciones aplicadas a un asesinado, precisa que la obra se cerraba con el anuncio en escena de la muerte de Layo, lo que equivale al momento final de su existencia y al de la mayoría de edad ya de Edipo. A su vez, el Fr. 387a confirma el tema de la muerte del rey tebano a manos de su hijo Edipo, y al tiempo señala una nueva divergencia entre Esquilo y Sófocles: el trágico encuentro entre padre e hijo Esquilo lo sitúa en Potnias, al sur de Tebas, no camino de Delfos[1146]. Esta tragedia, pues, trataría de la muerte de Layo y, así, del cumplimiento de la maldición y del oráculo que la confirmaba, sin peder de vista el conflicto *oîkos/pólis* claramente perceptible en *Siete* y que verosímilmente se daba a lo largo de toda la trilogía.

Es más incierto, sin embargo, precisar los detalles de Esquilo dentro del relato descrito más arriba con sus varios episodios problemáticos. Así, pienso que el tema de Crisipo y el de la maldición de Pélope estaban en el origen de la versión, aunque lógicamente sólo se mencionarían de forma narrativa, dado el largo tiempo transcurrido; el cumplimiento de la maldición, como ya he señalado, sería el motor de la acción dramática[1147]. En segundo lugar, y siguiendo la línea narrativa del escolio de Pisandro[1148], la Esfinge acabaría de llegar a Tebas, y éste sería el motivo de la partida de Layo, en busca de una solución o, al menos, una explicación; pero esa salida será funesta para él. Un tercer punto difícil es el destino y la intención del viaje del rey tebano. El Fr. 387a certifica que fue al sur, y en esa dirección parece que el único destino verosímil era el Citerón, donde sabemos que había un recinto consagrado a Hera

en su calidad de *gamostólos* («diosa tutelar del matrimonio»)[1149], como nos vuelve a señalar el escolio de Pisandro, que añade además la información de que Tiresias discutía con Layo[1150] sobre la divinidad a la que dirigirse: Tiresias proponía ir ante Hera, la auténtica irritada, para calmarla; pero Layo se inclinaba mejor por Apolo, en el que buscaba aclaración de la situación[1151]; en cualquier caso, el rey reaccionaba con desprecio hacia el adivino, como hará luego el Edipo de Sófocles. En tal dicotomía es difícil hacer una elección: dada la certeza del paraje, parece imponerse la opción de Hera[1152], a no ser que se encuentre un centro oracular de Apolo por esa zona[1153].

La acción dramática concreta podría ser pergeñada en cierta medida. Lógicamente transcurría en Tebas. Un pequeño resto papiráceo[1154] de contenido didascálico informa de que el Prólogo corría a cargo de Layo, en el que probablemente se haría una narración del pasado remoto (el episodio de Crisipo, la boda con Yocasta, la carencia de hijos, la posible consulta a Apolo, el nacimiento de Edipo y su exposición) y del pasado próximo (la llegada de la Esfinge, enviada por Hera en castigo por el antiguo pecado). En la Párodos un coro compuesto por gente de Tebas lamentaría la penosa situación de la ciudad, y a continuación vendría una parte narrativa con información más concreta y reciente de la situación, que induciría al soberano a tomar la decisión de ir a consultar el oráculo de Tebas. Luego tal vez tenía lugar una escena con Tiresias, donde el adivino le sugería la conveniencia de ir mejor a aplacar a la diosa encolerizada, pero Layo minusvaloraba la clarividencia de aquél y, fuera cual fuera la decisión final, Layo salía de escena camino de su destino elegido, en cualquier caso con seguridad hacia el sur. Finalmente, tras el correspondiente estásimo llegaba un mensajero comunicando el encuentro entre los dos héroes y la muerte de Layo[1155].

121 HESIQUIO, α 6993:
… de una araña…[1156]
Esquilo en *Layo.*

122 Escolio a ARISTÓFANES, *Las avispas* 289 e Koster:
(ARISTÓFANES, *Las avispas* 288-289:
⟨CORO⟩. — …
Pues un personaje gordo ha llegado
de los que han hecho traición en Tracia:
mételo en el puchero. [v. 289]).

A partir de los niños expuestos dentro de pucheros. Por ello también Sófocles en *Príamo*[1157] decía «meter en el puchero» *(khutrízein)* por matar, y Esquilo en *Layo*[1158] y Ferécrates [1159].

122a *Etymologicum Genuinum, α* 970 Lasserre-Livadaras:

apárgmata. Apolonio el autor de *El viaje de los Argonautas,* así…[1160]. Llaman *apárgmata* a las amputaciones mencionadas por los poetas trágicos, que son las mutilaciones del asesinado. Y es que entre los que mataban a traición había una cierta práctica habitual de purificarse del homicidio a traición, lo que conseguían a través de la mutilación de las extremidades de la víctima: ataban y cosían las extremidades del cadáver y con ellas rodeaban al cadáver por las axilas y el cuello, como dice Sófocles… [1161], y que además probaban la sangre y la escupían lo cuenta Esquilo en *Las mujeres de Perrebia*[1162] y en el *Layo*[1163].

EL LEÓN

Sobre esta obra disponemos de algunos datos prácticamente seguros. Es mencionada en el *Catálogo*[1164], y la tradición indirecta nos ha hecho llegar un trímetro yámbico (Fr. 123) que la fuente adscribe a esta obra, a la que califica de drama satírico. Por lo tanto, sabemos que Esquilo escribió una pieza satírica titulada *El león.* Además, y dado el título el contenido del fragmento nos permite conjeturar con no pequeña probabilidad que estamos ante una referencia al león de Nemea, el león más famoso del mito griego, de donde concluimos que se trataba de un obra en torno a la figura de Heracles, un personaje frecuente en los dramas satíricos.

Más incierta es la adscripción a esta pieza de un grupo de restos papiráceos[1165], cuya posibilidad de pertenecer a esta obra fue sugerida ya por Lobel, confirmada por Mette dada la a su juicio semejanza de escritura entre todos ellos, y aceptada por buena parte de la crítica posterior[1166].

A la vista de este nuevo material se han hecho varias propuestas argumentales. En mi opinión la más razonable es la de Deichgräber[1167]: los sátiros, que andan deambulando por la región de Nemea, descubren la entrada a una cueva y se enteran por un lugareño que dentro habita un terrible león, lo que les causa el consabido espanto. Pero en ese momento llega a escena un hombre dotado de una fuerza inusual, Heracles, y los sátiros se intranquilizan aún más, hasta que el recién llegado les cuenta el motivo de su venida: matar al león por encargo de Euristeo. Los sátiros obedecen la indicación de Heracles de despertar al león e irritarlo con cantos de azuzamiento, para que salga de su madriguera y pueda así el héroe entablar combate con él (Fr. 451p). La tensión aumenta cuando el león se deja ver y el héroe se precipita dentro de la cueva, donde la fiera se ha retirado. La lucha y derrota del león tienen lugar lógicamente fuera de escena, y entretanto un canto del coro de sátiros expresaría su angustiosa espera. Así, se produce una explosión de alegría ante la vuelta victoriosa del héroe, que en un parlamento narrativo contaría lo sucedido. La obra se cerraría con un canto de alabanza en honor del héroe vencedor (Fr. 451s, Fr. 69)[1168].

Desde el campo de la Cerámica, Simon[1169], dentro de la línea argumental del león de Nemea, sugiere un elemento nuevo: los sátiros trataban de robar las armas de Heracles, motivo típico en la relación de ambos. Aquí se trata de un vaso (en torno al 460 a. C.) en el que aparece el héroe recién despertado mientras descansaba recostado sobre el cuerpo de un león, y a derecha e izquierda varios sátiros intentan llevarse subrepticiamente las anheladas

armas[1170].

El problema tradicional de esta obra es cómo entender la intervención del león. Deichgräber lo considera prácticamente un personaje mudo[1171], lo que conlleva que la acción dramática trascurra entre Heracles y los sátiros con la amenaza del monstruo como tema de referencia[1172]. Pero se han propuesto otras soluciones, aunque a mi juicio son menos verosímiles. Mette[1173] hace remontar a Esquilo una variante mitográfica[1174] que adjudicaba la piel de león no al león de Nemea sino a León[1175], un Gigante que se atrevió a enfrentarse al héroe en combate singular. Sutton[1176] se inclina mejor por un hijo homónimo de Licaón: todos ellos eran considerados como el modelo de la impiedad, cuando trataron de engañar a Zeus invitándole a un banquete en el que le ofrecieron las entrañas de un niño, recién degollado por ellos, mezcladas con la came de una víctima sacrificial (cf. APOLODORO, *Biblioteca* III 8.1).

Véase la Introducción a *Alcmena* para su agrupamiento en un conjunto de piezas sobre Heracles.

123 ESTEBAN DE BIZANCIO, 699, 10:

Y Esquilo en el drama satírico *El león*:

… azote de los caminantes, dragón de la región…[1177]

LA(O)S LEMNIA(O)S

Nuestra única fuente de información es el título, con esa referencia a la isla de Lemnos. La crítica suele estar de acuerdo en que aquí se desarrollaría el episodio de las mujeres lemnias, que dieron muerte a sus maridos ante el abandono a que éstos las sometieron. El punto de arranque fue la ira de Afrodita que, al no recibir la atención ritual debida, dio lugar a la separación de las parejas: una tradición nos cuenta que aplicó a las mujeres un mal olor insoportable, ante el que los hombres se refugiaron en las esclavas o en las mujeres tracias, según una nueva variante; para otras fuentes la diosa infundió en los lemnios un deseo tan irrefrenable por las mujeres tracias que les condujo al mencionado abandono. En cualquier caso, las lemnias, enojadas ante tal afrenta, mataron a los varones de la isla, y sólo Hipsípila, hija del rey Toante, tuvo piedad de su padre y lo puso a salvo lanzándolo al mar dentro de un cesto, en el que llegó sano y salvo a otra tierra (nuevas variantes). De esta forma la isla quedó en manos de las mujeres, y ésta será la situación que se van a encontrar los Argonautas en su primera escala —en Lemnos— camino de la Cólquida[1178].

Tal vez el punto más difícil del relato está en su comienzo: ¿quiénes desatendieron a la diosa?, ¿los lemnios o las lemnias? Hay una tradición que claramente imputa la culpabilidad a las mujeres[1179]. Pero tenemos, entre otros, un testimonio especialmente importante para nosotros: Asclepiades de Trágilo[1180] nos informa de forma precisa[1181] de que fueron los hombres los que descuidaron e irritaron a Afrodita[1182], criterio éste que sostendrá unos decenios más tarde Apolonio de Rodas.

El argumento de esta pieza versaría, pues, sobre este enfrentamiento entre maridos y mujeres de Lemnos. Pero tenemos un problema con la determinación del título y, consiguientemente, con los componentes del coro. El *Catálogo*[1183] nos da la variante masculina *(Los lemnios),* mientras que los dos nuevos testimonios[1184] dejan constancia de la opción femenina *(Las lemnias).* El testimonio de Asclepíades podría inclinarnos por la primera opción y, tal vez, el mayor paralelismo con el mito de las Danaides[1185]. En cualquier caso, de aceptar que en Esquilo la culpabilidad estaba del lado de los hombres, la conexión con las Danaides quedaría acentuada y, de paso, el tratamiento favorable a las mujeres, como un nuevo ejemplo de actuación abusiva de los hombres.

Sobre la cuestión de su colocación en una trilogía, esta pieza suele ir en primer o segundo lugar de un grupo en torno al mito de los Argonautas[1186]. Deforge[1187], por su parte, sugiere un tratamiento satírico, dado que el relato

contenía una serie de elementos escabrosos fáciles de adaptar a un contexto de sátiros; pero sobre todo porque, al dar entrada a un episodio no propiamente argonáutico como éste, se debilitaría la unidad argumental de la trilogía; y además, al convertir en tragedia *Los Cabiros*[1188], no le queda ningún otro título que pueda completar una tetralogía de orientación argonáutica y no en torno a Hipsípila como centro del conjunto.

123a HERODIANO, *Tratado general de Prosodia* Fr. 14 Hunger[1189]:

… de vida eterna…[1190]

, como en Esquilo en *Las lemnias*.

123b HERODIANO, *Tratado general de Prosodia* Fr. 13 Hunger[1191]:

… que se pone a sí mismo de manifiesto…[1192]

… lo menciona Esquilo en *Las lemnias*.

LICURGÍA[1193]

LICURGO

Tanto el *Catálogo*[1194] como las fuentes de los tres fragmentos conservados certifican que Esquilo escribió una obra con este título. Además, un escolio a las *Tesmoforias* de Aristófanes[1195] la califican de drama satírico, y la incluyen como cuarto elemento dentro de la tetralogía denominada *Licurgía*[1196].

Ya el título nos indica que el tema de la obra versaba sobre el relato mítico de Licurgo, el rey de los edonos de Tracia, que se atrevió a oponerse a la introducción del culto a Dioniso en su país. Podemos deducir con cierta probabilidad el argumento a partir de la información de los fragmentos —sobre todo del Fr. 124—, pero también la tipología tradicional de este subgénero teatral aporta ayuda en esta ocasión, así como algunos posibles testimonios textuales[1197].

Algunos han supuesto que la parte trágica de la tetralogía concluía con la derrota del héroe, que recibía a continuación un castigo ejemplar y definitivo; en consecuencia, el drama satírico presentaría a Licurgo sometido a los sátiros del coro, Pero la mayor parte de la crítica sugiere la situación contraria: los sátiros estarían sometidos al rey tracio, lo que supondría un momento temprano del relato, probablemente entre la primera tragedia *(Los edonos)* y la segunda *(Las basaras)*[1198]. En ese momento Licurgo todavía controlaba la situación, puesto que había logrado encarcelar a las bacantes y tal vez incluso al propio Dioniso. El relato de Apolodoro[1199] cuenta que en un momento dado «fueron hechas prisioneras las bacantes y el grupo de sátiros que lo (a Dioniso) seguían». A su vez, Levi[1200] vio huellas de esta obra en dos pasajes de Nono, donde se habla del comportamiento autoritario de Licurgo para con los sátiros[1201], a los que amenaza con cortarles la cola para hacer un látigo y les prohíbe que celebren a Dioniso, como tienen por costumbre. Estaríamos, pues, ante una variante de un motivo tópico del drama satírico: los sátiros esclavizados por un personaje déspota, un esquema próximo al *Cíclope* de Eurípides.

Además estaría el motivo del vino. Cuando Apolodoro empieza el capítulo dedicado a Licurgo comienza diciendo: «Dioniso fue el descubridor de la vid». También en el pasaje mencionado de Nono se hace referencia al odio que Licurgo siente por la planta del vino[1202]. Y en el Fr. 124 se hace una alusión jactanciosa a la cerveza, lo que parece implicar una comparación con otra bebida, que en este contexto no podría ser otra que el vino. Así, parece verosímil suponer una contraposición entre dos bebidas: una, dionisíaca y defendida por los sátiros; la otra, frigia y de la que Licurgo sería un experto degustador.

Estaríamos, pues, ante un enfrentamiento paralelo al desarrollado en la parte trágica de la tetralogía: Licurgo/Tracia frente a Dioniso. El desenlace de este nuevo debate sería la misma conciliación que se había ya alcanzado antes: cada una de las dos partes aceptaría la bondad de la opción contraria; además, los sátiros alcanzarían la anhelada libertad de su sometimiento al tiránico soberano[1203].

Con los datos disponibles es muy difícil proponer detalles concretos. La acción trascurriría en Tracia, tal vez en el palacio de Licurgo si se acepta una escena de banquete para el debate sobre las bebidas en paralelo al pasaje mencionado de Timón[1204]. El coro sería lógicamente de sátiros. Y entre los personajes estarían al menos Licurgo y Sileno.

Simon[1205] sugiere la influencia de esta pieza en una vasija londinense de Duris (*circa* 470 a. C.), en la que aparece un coro de sátiros y su jefe con vestidos frigios y donde el motivo del vino es central, pero tal vez faltaría algún elemento más concreto[1206].

124 ATENEO, 447 B:

Al vino de cebada algunos lo llaman también *brutón* («cerveza»?), como Sófocles en *Triptólemo* …[1207] Y Arquíloco …[1208] Menciona la bebida [también] Esquilo en *Licurgo*:

… y de éstas[1209] bebía cerveza[1210] hasta apurarlas, y se vanagloriaba con altivez de ello en la sala de banquetes de los hombres[1211].

125 Escolio a ARISTÓFANES, *Los caballeros* 1150a:

Esquilo en *Licurgo* llama metafóricamente a las ataduras «bozales» con esta expresión:

… y estos bozales de la boca… [1212]

126 Escolio a SÓFOCLES, *Edipo en Colono* 674:

… aplica el oído[1213] y escucha…

MEMNÓN

Memnón es uno de los grandes héroes que acuden en ayuda de Príamo en la guerra de Troya. Es hijo de Titono, el hermano mayor del rey troyano, y de la diosa Eos (la Aurora), que da a luz a Memnón en Etiopía, de donde será rey. Por Estrabón [1214] sabemos su relación también con el mundo persa, con Susa en concreto, tradición que debía incorporar también Esquilo. La *Etiópida* debía dedicar una parte amplia a este héroe[1215], aunque el resumen de Proclo[1216] sólo menciona su panoplia fabricada por Hefesto[1217], su valía como guerrero, que hace que Tetis prevenga de ello a su hijo Aquiles[1218], y brevemente el episodio de Antíloco, el hijo de Néstor, que en un encuentro con Memnón en el combate muere a manos de éste[1219]. Posteriormente, también él morirá ante Aquiles[1220]. Es un héroe bien conocido en época arcaica ya desde los diversos poemas épicos, con apariciones esporádicas en la Lírica[1221] y en la Cerámica[1222]. Y siempre aparece como un guerrero destacado.

Realmente el título de esta tragedia sólo lo transmiten el *Catálogo*[1223] y un problemático testimonio de Pólux[1224]. Los fragmentos tradicionalmente incluidos aquí lo son por deducción filológica moderna, puesto que en ninguno de ellos se menciona la obra, ni aportan tampoco indicación alguna que oriente sobre su posible temática general. Ahora bien, dado el nombre del héroe y su fácil emparejamiento con *El pesaje de las almas,* suele aceptarse que versaba sobre la muerte de Antíloco a manos de Memnón. El contenido argumental contendría la llegada del héroe a Troya y sus hazañas subsiguientes, entre las que destacaría la muerte de Antíloco, caído al acudir en ayuda de su padre[1225].

Parece verosímil suponer que la acción dramática se desarrollaba en el lado troyano[1226], y que en un principio se asistía a la brillante llegada del héroe, como puede deducirse de un pasaje de *Las ranas* de Aristófanes, en que Eurípides censura lo espectacular del estilo de Esquilo[1227]. Y a esta misma escena tal vez pertenecía también el Fr. 300, sin título[1228], donde alguien (Príamo?) manifiesta su reciente toma de contacto con el mundo de Egipto y Etiopía tras el interrogatorio a que ha sometido a un recién llegado (Memnón), y suele verse cierto paralelismo con el regreso de Dánao desde Egipto a Argos en *Suplicantes* y con las preguntas que Pelasgo dirige a sus hijas[1229]. Memnón, pues, llegaba a Troya por propia iniciativa, no a petición de Príamo, como dicen otras fuentes. Y debía hacerlo revestido de la pompa oriental, puesto que por Estrabón sabemos que Esquilo conocía la relación del héroe con Susa y el mundo persa en general[1230], de forma que el héroe habría llegado a Troya no desde Etiopía sino

desde Susa, como atestigua Pausanias[1231].

El punto central de la tragedia sería el episodio con Antíloco, pero es difícil proponer un tema de fondo que dé sentido último a la pieza.

Pólux[1232] nos informa de que en esta obra intervenía un cuarto actor, lo que sucede también en *Coéforas* 900-902[1233].

Respecto a la posible ubicación trilógica, la mayoría acepta al menos lo más verosímil: *Memnón* y *El pesaje de las almas* irían juntas y en este orden. El acuerdo ya no es tan frecuente a la hora de determinar el tercer elemento. Unos piensan que esa pieza restante ocupaba el tercer puesto: Gantz[1234] propone para ese lugar *Los frigios (Phrúgioi),* donde se trataría la muerte de Aquiles a manos de París y Apolo, en paralelo a las muertes de los otros dos héroes en las piezas precedentes (Antíloco y Memnón respectivamente)[1235]. Otra parte de la crítica sugiere mejor una pieza inicial, y acuden a *Los carios/Europa,* que versaría sobre el destino de Sarpedón[1236]. Sobre el drama satírico no se ha hecho propuesta alguna.

127 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 1156, 16:

Y por cierto que llega y refresca un viento del norte que se presenta así ante marinos aún no dispuestos[1237].

128 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 353, 9 Bekker:

atherés: tal vez es el duro *(ateirés)*; o el de la siega *(theristikós).* Esquilo en *Memnón*[1238]:

… bronce † †[1239] y extendido sobre el escudo…

O el que es brillante *(lamprós)*, el que destaca por su brillantez; o el que menosprecia *(atherízōn)* y no tiene aprecio de nadie por su dureza *(sklērótēs)*; o el agudo *(oxús),* en paralelo a las puntas *(athér).*

129 *Epimerismos homéricos,* δ 77 Dyck:

… con la lanza al ejército…

130 HESIQUIO, γ 827:

gonías: favorable[1240]. Esquilo en *Memnón*[1241].

LOS MIRMIDONES

La existencia de una obra esquílea con este título está certificada por la mención en las fuentes de varios de los fragmentos transmitidos, así como en el *Catálogo*[1242].

La temática general es también segura: sintetiza el relato homérico en torno a Aquiles que transcurre desde el canto IX al XVIII. (IX) Tras la retirada de Aquiles, llevado de la cólera ante el comportamiento abusivo de Agamenón, el ejército de los griegos sufre ahora cierto momento de pánico al ver a los troyanos acampando por vez primera fuera de las murallas, de forma que incluso el Atrida se muestra dispuesto a reconciliarse con el irritado héroe. El anciano Néstor propone enviar una embajada a la tienda de Aquiles para recuperar su favor, y designa para tal cometido a Fénix como guía del grupo y luego a Áyax y a Odiseo. A su llegada se encuentran a Aquiles cantando gestas de héroes a los sones de la forminge en presencia de su amigo Patroclo. Interviene primero Odiseo, que, en un discurso muy bien construido, busca atraerse a Aquiles a través del recuerdo de su padre Peleo, de los regalos prometidos por Agamenón, y a modo de cierre con una referencia al incremento de la gloria entre los griegos[1243]. Contesta Aquiles, anteponiendo curiosamente la vida a la gloria. Luego Fénix busca la persuasión por el lado personal de su relación con el héroe como preceptor que es de él a instancias de Peleo, y pone énfasis en el poder de Súplica, hija de Zeus. Tampoco él lo consigue, lo que da entrada a la intervención de Áyax, que renuncia a convencer al encolerizado héroe y le recrimina su comportamiento de no aceptar una justa compensación, como es la conducta normal incluso en los casos mucho más graves de la muerte de un hermano o de un hijo. Así las cosas, la embajada retorna a la tienda de Agamenón, donde dan cuenta de su fracaso, y Diomedes cierra la gran escena con una dura crítica a Aquiles y con la exhortación a la tragedia es fruto de una conjetura textual moderna, puesto que en los manuscritos se lee *Agamenón.* Otros editores creen ver en la fuente simplemente un error de *Agamenón* por *Coéforas,* lo que eliminaría este fragmento. Cf. el problema semántico en la nota anterior. lucha. (X-XV) La marcha de la lucha sigue adversa para los griegos; Aquiles contempla desde la popa de su nave la angustiosa situación y envía a Patroclo a la tienda de Néstor, para preguntarle por el guerrero que acaba de sacar herido del campo de batalla. El viejo héroe insta a Patroclo a que convenza a Aquiles de que. al menos, le preste sus armas y salga él así al combate simulando la presencia de Aquiles en la contienda. En un momento dado los troyanos se

plantan incluso ante las naves griegas, dispuestos a incendiarlas. (XVI) La situación se hace insostenible, el fuego comienza a batirse sobre la flota helena (vv. 113ss.). Patroclo, que ha vuelto al lado de su camarada, consigue al fin convencerlo de que le permita salir al campo de batalla revestido de sus armas, a lo que Aquiles accede no sin antes advertirle de que se limite a rechazar a los troyanos de las naves, al tiempo que arenga a sus mirmidones. Pero la intervención de Apolo deja a Patroclo al descubierto, y Héctor le arrebata la vida. (XVII-XVIII) Se recrudece la lucha con motivo de la pelea por el cadáver de Patroclo, y al fin Menelao logra sacarlo del campo de batalla. Antíloco acude al lado de Aquiles a comunicarle la triste noticia, el héroe estalla en un lamento por la pérdida del amigo, y del fondo de su corazón aflora la llama de la venganza contra Héctor.

Los fragmentos conservados son de diversa índole. De un lado, conservamos varios de procedencia papirácea: tres de ellos (Frs. 131, 132a y 132b) fueron dados a conocer en 1941 por Lobel (en el famoso vol. XVIII de los papiros de Oxirrinco), y en concreto el 132b fue muy provechosamente completado por Bartoletti en 1966, que lo fundió con el *PSI* 1472[1244]; a su vez, el papiro del Fr. 132c fue publicado en 1934 por Norsa-Vitelli, y ha supuesto una gran ayuda para precisar el perfil que dio Esquilo a la figura de Aquiles. De otro lado, en esta ocasión es destacada la aportación de Aristófanes, y sus escolios, lo que permite sugerir que debió de haber una reposición de la pieza esquílea en los últimos decenios del siglo v a. C, que explicaría que el poeta cómico haya hecho repetidas alusiones, directas o no, a esta tragedia. Y a todo esto hay que añadir otros fragmentos de procedencia más tradicional (Ateneo, Hesiquio, etc.).

Un punto central en esta tragedia es el silencio inicial de Aquiles, que sólo recientemente ha sido ya definitivamente aceptado por la crítica[1245], sobre todo a partir del conocimiento preciso del Fr. 132b[1246]. En un pasaje de *Ranas* Aristófanes comenta que Esquilo presentaba a Aquiles en silencio en el comienzo de una obra, y que, cuando la pieza estaba ya mediada, rompía el silencio profiriendo una retahíla de palabras grandilocuentes[1247], pero no precisa la obra en concreto, lo que ha llevado a la crítica a proponer que la referencia era a *Los frigios,* también llamada *El rescate de Héctor* [1248], basándose en diversos testimonios: en la *Vida* transmitida en diversos manuscritos, donde, sin embargo, se acepta la existencia de un diálogo inicial con Hermes[1249]; y en un escolio al verso aristofánico, que no obstante presenta una redacción más amplia en un segundo manuscrito[1250]. En cualquier caso, hoy podemos afirmar con seguridad varias puntualizaciones: Aquiles se mantenía en silencio en una parte

inicial de esta tragedia, como él mismo lo dice en el Fr. 132b; además, esta actitud arrancaba desde el comienzo de la obra, como certifica la alusión de *Ranas,* lo que supone la inexistencia de Prólogo; a su vez, dada la información de las otras fuentes, puede concluirse que había silencio del héroe en ambas tragedias, sólo que en *Los frigios* no arrancaba desde el principio, sino que había al comienzo un diálogo con Hermes; finalmente, en el pasaje mencionado de *Ranas* Aristófanes estaba realmente pensando en esta obra y no en *Los frigios,* lo que podría ser apoyado también por Fr. 134, donde aparece uno de esos términos exóticos mencionado precisamente en la comedia aristofánica aludida (v. 932: «dorado hipogallo»), y que la fuente y algunos otros escolios atribuyen expresamente a esta tragedia[1251].

La Cerámica aporta una ayuda importante. Hellström[1252] hace un análisis preciso y una síntesis provechosa del material iconográfico, que se remonta a una fecha temprana (490-470 a. C.). Los vasos relativos a *Los mirmidones* reproducen sobre todo el motivo de la «embajada» ante Aquiles, tema que se pensaba tomado de la *Ilíada,* pero el carácter huraño del héroe en estas representaciones lleva a relacionarlo mejor con el tratamiento de Esquilo. En todas ellas se repite cierto esquema general: Aquiles aparece girado hacia la izquierda, sentado en una silla baja sin respaldo *(díphros),* envuelto en un *himátion* con la cabeza cubierta en gran medida, y un escudo colgado de la pared; pero para nuestros intereses aquí es importante en especial el contexto de la representación: suele tratarse de una escena compuesta por cuatro personajes (en algún caso cinco), dos en el centro (normalmente, Aquiles y Odiseo), y otros dos o tres a los lados (Fénix, Áyax, Diomedes o Patroclo) [1253]. Finalmente, Hellström menciona una copa de figuras rojas del J. Paul Getty Museum, donde se representa la relación amorosa de Aquiles y Patroclo en la línea de la interpretación de Esquilo frente a la homérica, sobre lo que volveré más abajo, y cuya fecha pertenece también al decenio de los noventa.

A partir de todos estos datos es posible perfilar las líneas generales de la acción dramática[1254]. Lógicamente, la escena se sitúa en el campamento griego ante los muros de Troya, más en concreto en la tienda del Aquiles. El héroe aparece dentro de su tienda[1255]: sentado, en silencio, con la cabeza cubierta por un manto y en actitud huraña y contrariada[1256]. Es el Aquiles de Esquilo, bastante alejado ya del homérico, que recibía a la embajada mientras cantaba hazañas heroicas y terminaba invitando a un banquete a los recién llegados. El coro estaba compuesto por mirmidones, la fuerza militar a cuyo frente había ido Aquiles[1257]. La tragedia arranca con la llegada del coro en la Párodos, sin

Prólogo: los anapestos del Fr. 131 serían el comienzo, a juzgar por diversos testimonios[1258], y luego vendría la parte lírica (Frs. 132 y 132a): sus propios mirmidones reprochaban al héroe el incumplimiento de sus obligaciones para con la campaña emprendida por todos los griegos, su falta de compasión con el dolor de aquéllos, incluso su traición a la colectividad helena, y le instan a que abandone su retiro y retorne a la lucha. Pero Aquiles no contesta. Y a continuación se abre una amplia parte de la acción dramática, caracterizada por diversos intentos de sacar al héroe de su obstinación de mantenerse alejado del campo de batalla: es la puesta en escena de la embajada homérica, pero ahora en Esquilo Aquiles se mantiene en actitud, sin ceder ni responder siquiera a los personajes que vienen a escena a persuadirlo. En este punto la crítica[1259] ofrece diversas propuestas concretas según la intuición de cada uno, pero a mi juicio hay algunos elementos muy verosímiles: 1) la acción dramática versaba sobre el intento de convencer al héroe de que abandonase su postura —en este punto cada uno puede sugerir una o más escenas, a cargo de diversos personajes dentro de los que nos ofrece la tradición mitográfica, tanto textual como iconográfica; y en medio se podrían intercalar cantos del coro—; 2) parece muy probable que al menos interviniese Odiseo, cuya actuación en la versión homérica es notable y, además, aparece en la Cerámica de forma constante; 3) es segura una escena con Fénix, en la que al fin el héroe rompía su silencio al menos (Fr. 132b y, en mi opinión, también 132c), aunque seguía manteniendo su obstinación (el Fr. 132c es un testimonio inequívoco[1260]), hasta el punto de que tal vez tampoco lograba convencerlo; 4) finalmente, debía de haber un momento en que Aquiles tomaba la decisión de enviar a Patroclo al combate disfrazado con sus armas, lo que tal vez tenía lugar en una nueva escena con este otro personaje, o bien en su encuentro anterior con Fénix se llegaba a esta decisión sin la presencia de Patroclo. De otro lado, los Frs. 133 y 134 aluden a las naves de los griegos, y es fácil ver ahí una referencia al ataque de que está siendo víctima la flota helena, lo que supone una narración de la calamitosa situación, destinada lógicamente a influir en el héroe[1261]; ahora bien, este elemento narrativo podría ir al comienzo, tras la Párodos, en algún momento en que se presentaba a Aquiles la angustiosa realidad[1262], o también —tal vez más probablemente— en la parte final, cuando se tomaba la decisión de actuar, tomada quizá precisamente por estos nuevos informes.

La segunda parte de la tragedia recogía, primero, el anuncio de la muerte de Patroclo: Antíloco[1263] llegaba a escena y en una amplia resis daba cuenta de la funesta nueva, al tiempo que, verosímilmente, hacía un pormenorizado elogio de

la valía del joven héroe caído[1264]. Luego, la obra se cerraba con un amplio período trenético: Aquiles daba rienda suelta a un profundo lamento por su querido Patroclo (Frs. 134a-142), en el que es inequívoco el componente homosexual de su relación amorosa[1265].

Moreau[1266] hace un inteligente análisis de las ideas de fondo de esta tragedia. Destaca el mantenimiento del esquema típico esquíleo en la estructuración de una trilogía: violencia - contraviolencia - salida conciliadora: en esta tragedia inicial tiene lugar el acto de violencia de que es objeto Aquiles con la muerte de Patroclo. Pero tal vez el rasgo más sobresaliente del Aquiles esquíleo, frente al homérico, reside en el nuevo tipo de enfrentamiento: ya no se trata del honor mancillado del héroe que, ultrajado, exige una satisfacción justa; ahora se trata del enfrentamiento de dos planos de la justicia: la justicia individual del héroe frente a la justicia de la colectividad, que tiene derecho a exigir al héroe su colaboración en el bien común, razón por la cual el propio Aquiles admite la posibilidad de ser lapidado por los griegos (Fr. 132c), que no dudan en calificar su actuación de «traición» (Frs. 131 y 132a), y sabemos que la lapidación es la sanción que se aplica a los desertores en concepto de ley sagrada, todo lo cual refleja la realidad jurídica de la época de Esquilo[1267]. Pero también es importante, por su originalidad, el enfoque que da Esquilo a la relación entre Aquiles y Patroclo: es ya opinión común[1268] que en Homero está ausente el componente sexual en su amistad, y así habrá que esperar al siglo V a. C., en concreto a esta obra de Esquilo, para que este tipo de relación aparezca de forma manifiesta en el relato de Aquiles-Patroclo, de lo que dan prueba incuestionable buena parte de los fragmentos conservados (Frs. 134a-142) o incluso la cerámica más arriba aludida.

Aunque no hay ningún testimonio fehaciente sobre una posible trilogía en torno a Aquiles, casi toda la crítica coincide en el agrupamiento de tres obras bien conocidas: *Los mirmidones - Las Nereidas - Los frigios* o *El rescate de Héctor*[1269], aunque hay quienes alteran el orden en alguna medida[1270]. Es evidente la progresión narrativa de las tres obras, así como una posible uniformidad en el planteamiento general. Pero la situación es más difícil para el drama satírico, de forma que muy pocos se aventuran a hacer hipótesis[1271].

Sobre la fecha, la mayor parte de la crítica le adjudica una fecha muy temprana, en el decenio de los años noventa, dada su influencia en una serie de vasos que comienzan a aparecer en torno al 490 a. C.[1272]. Y a eso se añaden elementos teatrales: ausencia de Prólogo, hegemonía del protagonista en la marcha de la acción, uso del silencio como componente dramático central, etc.

Su mención repetida en Aristófanes a finales del siglo, se debería a una reposición, al menos de la primera tragedia y de la tercera[1273], en esa época[1274].

El latino Accio escribió otros *Mirmidones*[1275], y se ha pensado en que su fuente griega era la obra esquílea, dado que no hay constancia de que hubiera otra versión. Garzya[1276] hace un provechoso estudio de los puntos en común: paralelismo de la acción dramática, al menos en la primera parte; presencia de Antíloco en la segunda, en relación con la noticia de la muerte de Patroclo; permanencia del planteamiento ético de Esquilo en la dicotomía Aquiles / ejército griego; etc.

131 Papiro de Oxirrinco 2163, Fr. 1[1277]:

(CORO). —[1278] Esto observas, glorioso Aquiles[1279],
los por la lanza maltratados[1280]
afanes de los dánaos,
a los que tú traiciona[s] cual en un brindis[1281]
dentro de tu tienda [sentado][1282]…
…[1283]

132 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1264-1265[1284]:
⟨CORO?⟩.— [1285]…
Ptiótida Aquiles, ¿por qué si estás oyendo un sufrimiento, ¡ay!,
destructor de hombres, no te aprestas en su ayuda?[1286]

132a Papiro de Oxirrinco 2163, Frs. 2-9[1287]:
Fr. 4 col. I: … diremos … por cobardía[1288]… lejos de justicia…

Fr. 8: ⟨CORO?⟩. —[1289] … *en vano*…

... *ruinas*…
... [*estás sentado*][1290]
…, *soberano Aquiles,*
… [1291] *no traiciones*
...
... *está uncido al yugo negro*…
... *decir*…

…[1292]

132b Papiro de la Sociedad Italiana 1472 + Papiro de Oxirrinco 2163, Fr. 11[1293]:

⟨FÉNIX⟩.— … (v. 3) no tengo [otra] capacidad de seducción [más sabia], [he hablado][1294] dando rienda suelta total [a mis palabras] (5) …[1295], Aquiles, actúa como [te parezca bien][1296].

⟨AQUILES⟩. — (v. 6) Anciano Fénix, [amigo] de mi corazón, aunque vengo escuchando numerosos e hirientes …[1297], (8) hace tiempo que me mantengo en silencio y nada …[1298] he dicho en contra. Pero a ti…[1299]

132c Papiro de la Sociedad Italiana 1211[1300]:

⟨AQUILES⟩. — (v. 1) Lapidarán mi cuerpo. No pienses en momento alguno que el vástago de Peleo[1301], destrozado por las piedras, (3) …[1302] en suelo troyano … a los troyanos la sin lanza (5) …[1303] podría sobrevenirles más fácilmente… esto en verdad, para los mortales médico de sus fatigas. (7) [¿Por temor] a los aqueos voy a poner mi mano en la lanza,… de cólera por un malvado jefe[1304] (9)? [¿Pero, si] a pesar de ser uno solo, según dicen mis compañeros[1305], a tan gran [retroceso] he dado lugar sin estar presente en la lucha, …[1306] yo todo para el ejército aqueo[?]. (12) El pudor no me impide dar salida a [tal] discurso…. a tales [jefes] más notables que yo … y lo mejor del ejército[1307]. (15) … a vosotros un solo hombre[1308] os afrentaba … poniéndoos en desorden y en gran dispersión tras lanzarse a la lucha … armas en torno a jóvenes brazos … (18) al ejército[1309]…[1310] fácilmente puso en fuga. (20) … traición[1311]…[1312] que este hombre muera [vergonzosamente] … (unas 15 líneas) …[1313] [aniquila] a este [ejército] (26) … he dicho afirmando cosas no falsas… destruirá este ejército… [cólera][1314], como puede verse. (29) …[1315] [abiertamente] acusador On[1316]… libre dices[1317]… con más fortuna[1318] (33) … nadie está en suceder. Allí podrías encontrar ese camino más fácil hacia lo que consideras el médico de las fatigas de los mortales (la muerte). AQUILES. — ¿Por miedo a los aqueos voy a poner mi mano en la lanza, mano caída de cólera por un malvado jefe? ¡Ea!, si a pesar de ser uno solo, como afirman mis compañeros. a tan gran derrota he dado lugar sin estar presente en la lucha, sólo yo soy la causa de tan devastadora derrota, ojalá que yo cause la ruina total al ejército aqueo. El pudor no me impide dar salida a tal discurso, pues ¿quién podría decir que tales caudillos y comandantes del ejército son más notables que yo?». sus cabales[1319]…[1320] de ningún modo eso es oportuno (35) … reconciliaciones … con apaciguamiento.

133 Escolio a ARISTÓFANES, *Las aves* 1256:

(ARISTÓFANES, *Las aves* 1255-1256:

PISTETERO. — [*a Iris*]... hasta el punto de que te admirarás de que, «aunque soy ya así de viejo, me pongo en erección como un triple espolón» [v. 1256]). Triple espolón *(triémbolos)*: tal vez era también un tipo de construcción de nave, puesto que también Esquilo en *Los mirmidones* llamó a la nave de Néstor «de diez espolones» *(dekémbolos)*[1321].

134 Escolio a ARISTÓFANES, *La paz* 1177[1322]:

(ARISTÓFANES, *La paz* 1177:

CORIFEO. — … y luego [el jefe de batallón con capa de color púrpura muy vivo] es el primero en huir como un dorado[1323] hipogallo…). Porque evidentemente el hipogallo, mencionado muchas veces[1324] en Esquilo, tenía las alas de color púrpura, al cual constantemente aluden irónicamente en las comedias, una vez citado en *Los mirmidones*. Otro comentario: Esquilo:

… y † †[1325] un dorado hipogallo[1326] gotea[1327], laborioso trabajo de pinturas † †[1328]…[1329]

134a PLATÓN, *El banquete* 180 a[1330]:

Esquilo habla a la ligera cuando dice que Aquiles era el amante[1331] de Patroclo, dado que aquél era más hermoso no sólo que Patroclo sino además también que todos los restantes héroes, y aún imberbe, por lo tanto mucho más joven, como dice Homero[1332].

135 ATENEO, 602 E:

Esquilo y Sófocles lo dijeron abiertamente, el uno en *Los mirmidones*:

La sacrosanta majestad de los muslos no respetaste, tú desagradecido para con sus repetidos besos[1333].

; el otro en *Las colquidenses*:…[1334]

136 [LUCIANO], *Amores* 54:

Pues tampoco Patroclo era amado de Aquiles hasta el punto de permanecer sentado justo enfrente «esperando a que el Eácida[1335] terminara su canto»[1336], sino que también el placer era mediador en la amistad entre ambos. Así, Aquiles, al lamentar la muerte de Patroclo, prorrumpió en un descontrolado lamento ante la verdad:

AQUILES. — *(dirigiéndose a Patroclo muerto)*… y la reverente compañía de tus muslos[1337] † † [1338]…[1339]

137 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 321,19 Bekker:

abdélukta: lo que no contamina, las cosas ante las que nadie sentiría horror y aversión. El término es bastante característico de la Tragedia[1340]: Esquilo en *Los mirmidones*:

⟨AQUILES⟩.—[1341] Y en verdad que, puesto que te amo, esto no es para mí cosa repugnante.

138 Escolio a ARISTÓFANES, *La Asamblea de las mujeres* 392[1342]:

(ARISTÓFANES, *La Asamblea de las mujeres* 391-392:

BLÉPIRO. — ¡Ay de mí, infeliz! «Antíloco, llórame a mí, al vivo, más que al trióbolo, pues lo mío ha perecido del todo» [vv. 392-393]). En paralelo a lo de *Los mirmidones* de Esquilo:

⟨AQUILES⟩.— Antíloco, llórame a mí, al vivo, más que al muerto[1343], pues lo mío ha perecido del todo[1344].

139 Escolio a ARISTÓFANES, *Las aves* 807[1345]:

(ARISTÓFANES, *Las aves* 801-808:

EVÉLPIDES. — Por Zeus. Yo no había visto una cosa tan risible nunca hasta ahora.

PISTETERO. — ¿De qué te ríes?

EVÉLPIDES. — De tus veloces alas. ¿Sabes a qué es a lo que más te pareces con esas alas?

PISTETERO. — Tú a un ganso pintado por poco precio.

EVÉLPIDES. — Pues tú a un mirlo desplumado en forma de vaso.

PISTETERO. — Estas comparaciones las hemos hecho al estilo de Esquilo: «De esta forma, no por obra de otros, sino por nuestras propias plumas»). Aquél (Esquilo) cita este proverbio libio:

Así es un dicho de los relatos libios: el águila, herida por una flecha salida del arco, dijo al ver el artefacto hecho de plumas: «De esta forma, somos hechos presa no por obra de otros, sino por nuestras propias plumas»[1346].

140 Escolio a ARISTÓFANES, *Las aves* 1420:

(ARISTÓFANES, *Las aves* 1418-1420:

SICOFANTA. — ¿Quién es aquí el que proporciona las alas a los que llegan?

PISTETERO. — Yo soy. Pero debes decirme qué necesitas.

SICOFANTA. — Alas, necesito alas. No lo preguntes otra vez). En paralelo a lo de Esquilo en *Los mirmidones*:

⟨AQUILES?⟩. — … armas, necesito armas…[1347]

141 HESIQUIO, α 763:

agremóna: la caña…; o lámpara, o lanza. Pero Esquilo en *Los mirmidones* llama *agremón* al *epiménios*[1348].

142 HESIQUIO, ε 254:

… en la pintura de la cubierta…[1349]

LOS MISIOS

Tanto el *Catálogo*[1350] como las fuentes de buena parte de los fragmentos conservados atestiguan la existencia de esta obra esquílea. Pero este título es bastante general para ayudar a precisar la materia argumental. No obstante, hay algunos testimonios que apoyan la hipótesis de que se trataba del relato mítico de Télefo. La mención geográfica del Fr. 145, una pequeña localidad de Tegea, lugar de procedencia del héroe, habla inequívocamente a favor de esa sugerencia. También se ha puesto en relación un pasaje de la *Poética* de Aristóteles[1351], donde la referencia a Télefo es prácticamente segura tanto por los detalles geográficos como por la alusión al silencio del héroe[1352], aunque no es menos cierto que el filósofo podría estar refiriéndose a Sófocles, que escribió una obra homónima[1353]. También parece verosímil ver una alusión al caso de Télefo en las palabras de Orestes en *Las Euménides*[1354], dado que, además, aquél se apoderaba de este último, aún niño, cuando en la segunda parte de su relato mítico se encaminaba a Grecia en busca de su propia curación de manos de Aquiles, causante de la herida que no curaba[1355]. Finalmente, tal vez tampoco deberíamos pasar por alto la alusión irónica de Aristófanes, en *Las ranas*, al gusto de Esquilo por los silencios de sus personajes[1356], aunque en este caso se trata de un silencio ritual.

Télefo es hijo de Auge, hija de Áleo, rey de Tegea. Heracles la sedujo —con o sin violencia, según las fuentes—, y de esta unión nació Télefo. El relato mítico de este héroe consta de dos partes bastante bien diferenciadas: la primera alude a su nacimiento y su posterior llegada a Misia, donde se convertirá en rey de la región sucediendo a Teutrante; la segunda está relación directa con la expedición de los griegos contra Troya. De su primera época (nacimiento y crianza) hay tres variantes desde época arcaica. El *Catálogo de las mujeres*[1357] ofrece una poco extendida: Auge es entregada, por indicación de los dioses, a Teutrante en Misia y allí se une a Heracles, por lo que Télefo nace ya en Misia. Otra tradición habla de que Áleo en Tegea, irritado por el nacimiento de su nieto, arroja a la madre y al hijo al mar dentro de una urna y que, así, llegan a Misia, donde Teutrante los acoge y se casa con la muchacha[1358]. Una tercera variante habla de la existencia de un oráculo délfico, que había vaticinado a Áleo que, si Auge tenía un hijo, éste acabaría con la vida de sus tíos —es decir, los hijos de Áleo y hermanos de Auge—. El rey la pone al servicio de Atena como sacerdotisa, y, al enterarse de que su hija estaba encinta, la entrega al marino Nauplio[1359] para que la arroje al mar, pero éste, una vez que la muchacha ha

dado a luz a Télefo en el monte Partenio, decide llevar a la madre y al hijo a Teutrante en Misia[1360]. No obstante, del desenlace conocemos otra tradición[1361], probablemente ya desde Sófocles[1362]: Télefo es abandonado en el monte Partenio, mientras Auge es llevada a Teutrante; el niño, amamantado por una cierva, es entregado más tarde por unos pastores al rey Córito, y a su mayoría de edad el joven héroe dará muerte a los Aléadas, como había predicho el oráculo. Télefo, impuro por la mancha del homicidio, huye de Grecia en busca de alguien que lo purifique, y así, manteniéndose «en silencio» como es preceptivo para todo impuro[1363], llega a Misia por indicación también de Delfos[1364].

El tratamiento dramático de la historia mítica de Télefo ha sido muy amplio: Sófocles escribió probablemente una trilogía sobre el tema (la «Telefía»[1365]) y tal vez un *Télefo* satírico, y de Eurípides hay constancia de al menos dos obras[1366], a lo que hay que añadir las dos tragedias de Esquilo: *Los misios y Télefo.* A la luz de los datos disponibles para Esquilo resulta difícil llegar a precisiones muy concretas. Suele pensarse que había coincidencia entre los dos *Misios*, de Esquilo y Sófocles, pero no veo verosímil que Esquilo adoptase como tema de su pieza el episodio de Higino sobre la frustrada boda entre madre e hijo —solución que suele adjudicarse a Sófocles—. En mi opinión en la adaptación esquílea parece importante el motivo del «silencio» ritual, que podría estar refrendado por la alusión a ese sacerdote del Fr. 144. cuyas súplicas del contexto de Apolo parecen tener efectos salvadores, de todo lo cual podría deducirse finalmente que el tema central de la pieza era la purificación del héroe, un motivo próximo a Esquilo como lo atestigua *Las Euménides,* una tragedia que parece recoger una referencia precisa y directa a la situación de Télefo. En cualquier caso, es seguro que la acción transcurría en Misia (Frs. 143 y 144)[1367].

Tampoco del campo de la Cerámica se reciben apoyos en esta ocasión. Los testimonios existentes son tardíos, y las tradiciones mitográficas mencionadas aparecen mezcladas. De todas formas, no debe dejarse de lado la presencia de Télefo en el friso del gran altar de Pérgamo[1368].

Parece verosímil suponer que esta obra junto con *Télefo* formaba parte de una trilogía sobre este héroe, pero no puede irse mucho más allá con cierta seguridad[1369], de forma que carecemos de un tercer elemento que abra o cierre el conjunto. Para ocupar ese hueco Mette[1370] propone *Ifigenia,* en la idea de que se trataba de la segunda marcha de los griegos contra Troya, de igual forma que la primera habría sido escenificada en *Los misios.* Otra salida a esta dificultad ha sido recurrir a la vieja solución de las dilogías[1371].

143 ESTRABÓN, XIII 1.70:

Desde el (monte) Temno fluye un río llamado Misio, que desemboca en el Caico al pie de las fuentes de éste. En este sentido es como algunos[1372] entienden que Esquilo dijese al comienzo del prólogo de *Los misios*[1373]:

¡Ah, Caico y afluentes tuyos de la región de Misia…[1374]

144 FOCIO, 11 24, 9 Naber:

Orgeônes: …Y ya con un empleo metafórico llaman también así a los sacerdotes. Por ejemplo, Antímaco en *Lide*...[1375] Y Esquilo en *Los misios*, cuando menciona al sacerdote del Caico:

Salud en primer lugar para ti, sacerdote del río Caico, y ójala que con peanes suplicantes salves a los señores…[1376]

144a FOCIO, *Léxico* α 1514 Theodoridis:

...
(los) vi trotando entre lanzas
…[1377]

145 ESTEBAN DE BIZANCIO, 487, 5:

Eo: pequeña localidad de Tegea. Esquilo en *Los misios*[1378].

LOS MUCHACHOS

Tanto el *Catálogo*[1379] como las fuentes de los fragmentos conservados certifican la existencia de esta obra esquílea. Además, un escolio a las *Tesmoforias* de Aristófanes[1380] transmite la noticia de que formaba parte de la tetralogía denominada *Licurgía,* en la que ocupaba el tercer lugar detrás de *Los edonos* y de *Las Basárides*[1381], y antes del drama satírico *Licurgo.*

Es opinión unánime que esta tetralogía versaba sobre la oposición de Licurgo, rey de Tracia, a la instauración del culto a Dioniso en su país, lo que conllevaba el enfrentamiento con el dios y sus bacantes, que al final se imponían al *theómakhos.* En este caso de la *Licurgía* el esquema tradicional de este tipo de relato —p. ej., el de Penteo— probablemente se veía complicado con la inclusión del episodio de Orfeo, que tenía lugar en la segunda tragedia del conjunto[1382], lo que ha dado lugar a un abanico de hipótesis argumentales acerca de la distribución de la posible temática a lo largo de las tres tragedias de la trilogía.

Sobre el posible argumento de las dos primeras obras hay cierta seguridad: en la primera se desarrollaría al menos el tema del enfrentamiento de Licurgo con el dios[1383], quedando para la segunda el tema de la locura del héroe y la muerte de al menos su hijo, que estaría fundido de alguna manera con el episodio de Orfeo[1384]. Ahora bien, de la temática de esta tercera tragedia no hay testimonios en alguna medida objetivos, de forma que es preciso dejarse llevar por cierta lógica general narrativa, o bien sugerir algún episodio que encaje en la interpretación general de la tetralogía que cada uno pueda tener de antemano[1385].

Tal vez el único apoyo normalmente aceptado es la alusión de Sófocles[1386] de que Licurgo fue encerrado en una cueva en castigo por su oposición a Dioniso; y, dada la proximidad temporal de ambos poetas, parece verosímil suponer que Sófocles seguía de cerca el tratamiento de Esquilo. A su vez, el título de la obra sugiere un coro de jóvenes edonos, y parece coherente aceptar que se trataba de un grupo efébico de iniciación o pertenencia a algún grupo de una creencia determinada[1387], que en este caso podría tratarse de seguidores de Dioniso[1388].

Ante tal situación, un grupo de filólogos[1389] sugieren que se desarrollaba el castigo final de Licurgo, su muerte encerrado en una cueva fuera de la ciudad. Pero una mayoría de críticos[1390], que han aceptado el tema de Orfeo para la pieza anterior —lo que implica la contraposición entre Apolo y Dioniso en el entramado general—, ahora suponen ese mismo castigo, pero como cierre final

piensan en una conciliación entre las esferas de ambos dioses[1391], lo que significa la purificación de Licurgo y su conversión en profeta del dios báquico[1392] o, incluso, su ascenso al rango de dios[1393]. West[1394], que ha cerrado el relato de Licurgo en la primera tragedia *(Los edonos),* sugiere una propuesta más radical, pero en la línea de ese desenlace armonizador del inicial enfrentamiento entre los dos dioses: en esta tragedia se describiría el establecimiento del culto de Apolo-Helios por obra de un grupo de efebos convertidos al dios.

146 ATENEO, 503 C:

Nicandro Tiatireno[1395] dice que se da el nombre de *psuktéria* («parajes frescos») a los lugares boscosos y umbrosos dedicados a los dioses, en los cuales es posible tomar el fresco. Esquilo en *Los muchachos*:

146a FOCIO, *Léxico* α 1346 Theodoridis:

amphilaphê kaká («males agobiantes»): lo dice de forma extraña Esquilo en *Los muchachos*:

… brisas en parajes frescos sometidos…[1396]

…[1397]

y además teniendo, añadidos a éstos,

agobiantes azotes de los inmortales

…[1398]

146b *Etymologicum Genuinum,* α 1151 Lasserre-Livadaras:

areimánios («el poseído de Ares, el belicoso»): significa el belicoso *(polemikón).* Pues de la misma manera que se forma el compuesto *areíphatos* («belicoso») con el dativo *Árei* —significa «el belicoso», es decir, el famoso en las guerras o el que es matado en la guerra[1399]; encontramos el empleo en Esquilo, por ejemplo[1400] en *Los muchachos*:

…, pues tanto firme como belicoso… [1401]

— de esa misma forma también se ha formado el compuesto *areimánios* con el dativo *Árei* a través del diptongo *ei.* Así Querobosco.

147 HESIQUIO, α 7117:

areíphaton lâma («ánimo belicoso»): violento, en lugar de «semejante a Ares». Esquilo en *Los muchachos*[1402].

148 HESIQUIO, α 8713:

aphoíbaton: impuro. Esquilo en *Los muchachos*.

149 FOCIO, II 10, 15 Naber:
El río Octopas lo inventó Esquilo en *Los muchachos*.

NEMEA

La existencia de esta obra sólo la tenemos documentada en el *Catálogo* transmitido en algunos manuscritos[1403], puesto que en el único fragmento adscrito a ella por la crítica moderna no se hace mención al título, sino que por el contenido se ha pensado que la noticia transmitida se refería a esta pieza.

Nemea era una ninfa[1404] hija del río Asopo, que fluía desde la región de Nemea hasta su desembocadura cerca de Sición en el Peloponeso. A este dato general del propio título se añade la información del Fr. 149a, que nos habla de la institución de los Juegos Nemeos en honor del niño Arquémoro, hijo de Nemea en opinión de Esquilo frente a otras tradiciones, y que había muerto por la mordedura de una serpiente.

La tradición mitogràfica previa al siglo v es muy escasa y esta carencia de información nos complica lógicamente la situación a la hora de sugerir un aproximado argumento de esta obra. Homero, como es bien sabido, conoce la expedición argiva contra Tebas[1405], y no alude a ninguna detención en la región de Nemea, sino que inmediatamente después de la partida pasa a describir el afincamiento de la expedición a orillas del Asopo, pero del Asopo beocio cercano a Tebas, desde donde envían a Tideo en embajada parlamentaria previa al ataque. De las restantes fuentes arcaicas obtenemos pocos datos concretos. Nuestro primer testimonio de este paso por Nemea, junto al otro Asopo, es una breve alusión a la muerte del niño en Simónides[1406]. Baquílides[1407], ya en plena época de Esquilo, menciona con un poco más de pormenor la muerte del niño Arquémoro y la fundación de los Juegos Nemeos; pero también añade un dato específico del relato de la expedición argiva: la advertencia de Anfiarao sobre el funesto desenlace de la expedición contra Tebas. Pero habrá que esperar a Eurípides, en su tragedia *Hipsípila,* para encontrarnos a esta heroína lemnia tomando parte en el episodio de la muerte del niño ahora llamado Ofeltes, que cambiará su nombre por Arquémoro tras su muerte de acuerdo con la interpretación adivinatoria de Anfiarao.

Es difícil determinar con seguridad la antigüedad de todos estos datos: si la tradición era unitaria desde el principio con la presencia de Hipsípila, o si ésta fue introducida en un segundo momento, y si esta innovación debemos atribuirla a Eurípides. Una toma de postura a este respecto será importante luego no sólo para determinar la adscripción trilógica sino, sobre todo, para sugerir cuáles eran el conflicto y la interpretación general de la pieza. Tal vez podría hablarse[1408] de una tradición argiva y de una tradición lemnia. En la primera el

tema general era la expedición de Argos contra Tebas, y desde el principio su problema central era la ceguera de Adrasto y sus seguidores frente a las admoniciones del adivino Anfiarao, que trataba de apartarlos del funesto desenlace que él preveía. Más aún. Tal vez, de acuerdo con Homero, en una primera versión ni siquiera tenía lugar esta parada en Nemea, cuya función primordial sería crear un relato que justificase la institución de los Juegos. Curiosamente en Homero el ejército argivo se asienta junto al río Asopo, el de Beocia, y el episodio de la muerte del niño también tiene lugar al lado del río Asopo, pero ahora el de la región de Nemea. Frente a esta versión argiva estaría la lemnia, en la que el papel protagonista corre a cargo de Hipsípila y se amplía con el episodio de la llegada y reconocimiento de sus dos hijos. Con el tiempo se mezclarían los elementos de una y otra parte, como nos encontramos en las fuentes posteriores a la Tragedia, aunque no debemos olvidar que no tenemos datos determinantes que sustenten la doble tradición sugerida.

En el caso de la pieza de Esquilo podría pensarse que nuestro poeta estaba siguiendo la versión argiva, lo que nos lleva de inmediato a tener que incluirla en alguna trilogía homogénea. Wilamowitz, Mette (1963) y Deforge[1409], entre otros, se inclinan por esta opción y proponen la tríada: *Nemea, Las argivas, Los eleusinios*. En este sentido la obra trataría del episodio de la muerte del niño Arquémoro, lo que, de un lado, pondría de manifiesto la terrible obcecación de los animadores de la expedición, ya desde el principio reprobada por Zeus[1410] y que sería la idea general subyacente en el relato; y, de otro, justificaría la institución de los Juegos Nemeos, dedicados básicamente a Zeus que, bajo la advocación de Nemeo, recibía un culto especial en la zona[1411]. En este sentido, el episodio de la muerte del niño[1412] sería un elemento central en el argumento, y probablemente también la existencia de una nodriza causante de la muerte del pequeño; pero, dentro de esta línea interpretativa no sería necesaria la presencia nominal de Hipsípila, como ya vio Robert[1413], sino simplemente de una nodriza[1414].

En segundo lugar están los que se inclinan por encuadrar esta pieza en la tradición lemnia, y su propuesta de trilogía sería: *Lemnias, Hipsípila, Nemea*[1415], lo que aproximaría el argumento de la pieza esquílea al de la *Hipsípila* euripídea. Tal vez el tono de este tratamiento esté un tanto alejado del quehacer dramático de Esquilo.

Un tercer grupo de intérpretes han pensado en la posibilidad de que esta obra tuviese tratamiento de drama satírico[1416]. Su punto de apoyo es la muy probable presencia en esta obra del tema de la institución mítica de los Juegos

Nemeos, dada la relación entre el motivo de las competiciones atléticas y el drama satírico, de lo que en el propio Esquilo tenemos el ejemplo inequívoco de *Los emisarios* / *Los participantes en los Juegos Ístmicos*.

149a *Argumento* a PÍNDARO, *Nemeas* C:

Se dice que los Juegos Nemeos se celebran en honor de Ofeltes, el hijo de Eufetes y Creúsa… Nodriza suya era Hipsípila, a la que los argivos[1417] pidieron agua. Al ir ella a por agua se presentó una serpiente y mató al niño. Anfiarao les hizo una predicción y lo llamó Arquémoro, porque la muerte del niño se convirtió para ellos en el principio de su destino[1418]. En honor de éste instituyeron también el certamen, con lo que consolaban a Hipsípila. Otros, entre los que está también Esquilo, dicen que fue en honor de Arquémoro el hijo de Nemea[1419]. Pero otros, en honor del hijo de Tálao y hermano de Adrasto[1420].

LAS NEREIDAS

Las Nereidas son las divinidades marinas hijas de Nereo, dios del mar, y de todas ellas la más célebre es Tetis, la madre de Aquiles. Tienen cierto protagonismo, en especial Tetis, en la última parte de la *Ilíada*, tras la muerte de Patroclo (cantos XVIII-XXIII). El XVIII se abre con la noticia del final de Patroclo: Antíloco comunica a Aquiles la fatal noticia, y todo su entorno estalla en un profundo lamento[1421], que llega hasta las profundidades del mar, donde las Nereidas lo oyen y parten presurosas para enterarse de lo sucedido; sorprenden al héroe en medio de su dolor y de su anhelo de venganza contra Héctor; pero Tetis sabe que a la muerte del troyano seguirá al poco la de su hijo, por lo que hace un pequeño intento de desviar su cólera, aunque en seguida percibe el inexorable destino y se compromete a proporcionarle unas nuevas armas, trabajo de Hefesto, para que encare el duelo con Héctor. (XIX) Al amanecer del día siguiente vuelve Tetis con las armas prometidas, y se preocupa también de evitar la descomposición del cadáver aún insepulto de Patroclo. Aquiles convoca a los héroes aqueos a una asamblea, y propone la concordia con Agamenón y la vuelta de todos a la lucha, oferta que el Atrida acepta en medio de sus propias disculpas para con aquél. Toda esta escena se cierra con la brillante y pormenorizada descripción de Aquiles armándose para el combate con sus nuevas armas. (XX-XXI) Aquiles, vuelto a la lucha, lleva a cabo una amplia matanza, que infunde no sólo terror en los troyanos sino incluso cierto desagrado a los dioses, que le recriminan su exceso de celo y a veces le confunden en sus ataques. (XXII) Al fin tiene lugar el enfrentamiento singular con el héroe troyano, cuyo cuerpo sin vida se lleva Aquiles al campamento griego. (XXIII) Una vez alcanzada la venganza, procede ocuparse del cadáver de Patroclo, que aún no ha recibido las debidas honras. Se celebran los juegos fúnebres en honor del muerto, y Aquiles aún, como última manifestación de su rencor, arrastra el cuerpo de Héctor tres veces en torno del túmulo de Patroclo.

Tanto el *Catálogo*[1422] como las fuentes de todos los fragmentos conservados certifican que Esquilo escribió una tragedia con este título, y la crítica de forma casi unánime[1423] piensa que ocupaba la parte central de la trilogía sobre Aquiles, con *Los mirmidones* como obra inicial y *Los frigios o El rescate de Héctor* como tragedia de cierre, y, por lo tanto, de fecha temprana dentro de la producción esquílea[1424].

En esta ocasión los fragmentos proporcionan poca ayuda, de forma que debe recurrirse a la tradición mitográfica y a la información aportada por la

Cerámica[1425]. Un tema recurrente en esta última es la llegada de Tetis y las Nereidas que, a lomos de delfines, traen las nuevas armas ante un Aquiles doliente, que se encuentra sumido en un profundo pesar por la muerte de su amigo Patroclo, a diferencia del Aquiles obstinado en su cólera que reproducen los vasos inspirados en la primera obra de la trilogía[1426].

El criterio más extendido supone que esta tragedia desarrollaba el tema del dolor de Aquiles ante la muerte de Patroclo, su resentimiento contra Héctor y su decisión de volver al combate, la venida de las Nereidas y de Tetis para consolarlo y proporcionarle unas nuevas armas, todo lo cual desembocaba en el enfrentamiento con Héctor. En definitiva, se trataría de la dramatización de los cantos arriba mencionados de la *Ilíada,* con las alteraciones escénicas necesarias y los cambios de interpretación considerados oportunos por el poeta. Y dentro de esta temática general se han sugerido algunos detalles de pormenor sobre la acción dramática. El coro estaría formado por las Nereidas, que han salido de las profundidades del mar al oír los lamentos del héroe, y en consecuencia la escena tal vez no transcurría ya en la tienda del héroe, como en la pieza anterior, sino en algún punto de la costa troyana[1427]. La obra arrancaría con Aquiles en escena, probablemente sin Prólogo, en paralelo al inicio de las otras dos piezas de la trilogía. El coro entraba en la Párodos procedente del fondo marino (Fr. 150), para atender al héroe en su dolor. A continuación llegaría Tetis trayendo las armas de Hefesto[1428], y no parece arriesgado suponer una escena entre madre e hijo, en alguna medida paralela a la de la *Ilíada*[1429], y en la que la diosa advertía al héroe del lado negativo de su enfrentamiento con Héctor, es decir, su propia muerte en ese caso ya no lejana, y tal vez había cierto intento disuasorio, ante el que Aquiles respondería con su voluntad decidida de vengar a Patroclo[1430]. Schadewaldt[1431] piensa en una escena de reconciliación con Agamenón, siguiendo una vez más el relato de la *Ilíada,* aunque en este caso podría estar apoyado también por algunas representaciones iconográficas. Como cierre de esta parte de la acción dramática podemos pensar en la escenificación de la acción de armarse del héroe, lo que implicaría un reflejo inequívoco en el texto del pasaje, al que podrían pertenecer las alusiones de los Frs. 152 y 154, unas precisiones adecuadas en un contexto descriptivo de las armas del héroe[1432]. En este punto Aquiles partía para su duelo con Héctor, y al poco, tras la tradicional intervención del coro, un personaje traería a escena la narración del enfrentamiento y el funesto desenlace para el troyano[1433]. Aquiles volvía y disponía ya el enterramiento de Patroclo, hasta ese momento descuidado (Fr. 153), lo que sugiere una parte final trenética-homenaje. Estaríamos, pues, en la

situación contraria a la que se daba al final de *Los mirmidones*[1434]: ahora lo que queda sin resolver en la acción dramática es el cadáver de Héctor[1435].

150 Escolio a EURÍPIDES, *Las fenicias* 209:

Y llama al mar «llanos sin frutos», porque las naves parece que avanzan como por tierra a la manera de un carro. Así también Ión dice…[1436] y Esquilo en *Las Nereidas*:

⟨CORO?⟩. —…

el habitado de delfines llano del mar
habiendo atravesado[1437]

…[1438]

151 HESIQUIO, ε 2679:

…[1439]
y un † grito† [1440] depredador y asesino,
odio en lo alto,
la compañía de los inmortales abandonará.
…[1441]

Esquilo en *Las Nereidas*. Los comentaristas, en paralelo a «No es santo jactarse ante hombres muertos»[1442], interpretan para que haya sentido: el depredador y asesino que se jacta ante mí abandonará la compañía de los dioses en lo alto, las altas moradas de los inmortales, y entrará a formar parte de los hombres hostiles[1443].

152 Escolio a PINDARO, *Nemea* VI 85b:

… la lanza de Aquiles… era ahorquillada, de forma que tenía dos puntas y con un solo lanzamiento hacía dobles las heridas. Y Esquilo en *Las Nereidas*:

…de la lanza † †[1444] la lengua † †[1445]… [1446]

153 Teodosio, en HERODIANO, *Acerca de la declinación de los nombres*, p. 22,30 Hilgard *(Excerpta ex libris Herodiani Technae,* Leipzig, 1887):

Sindṓn sindónos «velo de lino»; es también de género masculino en *Las Nereidas* de Esquilo:

… y un ligero velo de lino sea extendido en torno a su cuerpo…[1447]

154 HESIQUIO, α 1580:

athḗr: la punta de la lanza, metafóricamente[1448]. Esquilo en *Las Nereidas*[1449].

NÍOBE

Esta Níobe es la hija de Tántalo, el rey lidio en Asia. Sobre su madre la tradición nos transmite tres nombres: Diona, Taígeta y Eurianasa. Pero el núcleo de su relato mítico se centra en Grecia, más concretamente en Tebas, donde es esposa del rey tebano Anfión, hijo a su vez de Antíopa y de Zeus. Está, pues, a caballo entre el mundo griego y el asiático. Como hija de su padre, también Níobe cometió la insolencia *(húbris)* de equipararse a los dioses, atreviéndose en su caso a considerarse superior a Leto, dado que la diosa sólo había tenido dos hijos (Apolo y Ártemis), mientras que ella había engendrado un número claramente superior —tanto de hijos como de hijas[1450]— y, además, destacados en belleza. La diosa, irritada, encarga a sus dos hijos que acaben con la vida de los de la heroína: Apolo matará a los varones (o bien en el Citerón o en la palestra), y Ártemis a las hijas (en el interior del palacio, mientras se dedicaban a las tareas domésticas), sirviéndose ambos de las flechas[1451]. Níobe, en tal situación, se sumerge en una profunda e inconsolable tristeza, tras lo que se traslada a Lidia al lado de su padre, y allí suplica a Zeus ser metamorfoseada en una roca, de la que brota sin fin un incansable fluir de lágrimas. Éstas son las líneas generales y comunes del relato, caracterizado por tres elementos progresivos: insolencia - castigo - petrificación. Pero la historia mítica de Níobe debía de tener una notable antigüedad, dada la familiaridad y, al tiempo, la peculiaridad que se percibe ya en la *Ilíada*: en la escena entre Aquiles y Príamo[1452] el héroe griego menciona al anciano rey troyano el caso de Níobe como ejemplo de comportamiento pragmático: la heroína, sumida en un profundo dolor por la muerte de sus hijos, tras el enterramiento de aquéllos por obra de los dioses reacciona y se acuerda del alimento, como reflejo de su vuelta a la realidad[1453]. También puede ser importante para el uso de Esquilo una alusión en Safo[1454]: Leto y Níobe eran amigas muy queridas, lo que intensifica la tensión del enfrentamiento posterior. Finalmente, también la figura de Anfión puede tener relevancia para la obra esquílea: en el poema épico la *Miníada*[1455] (probablemente de comienzos del siglo v a. C.) se alude al castigo de este héroe en el Hades por su jactancia paralela contra Leto y sus hijos, y lo empareja con Támiris, otro personaje que comete la misma falta de creerse superior a los dioses[1456] al pretender ser superior a las Musas[1457].

La existencia de una *Níobe* esquílea la certifican tanto el *Catálogo*[1458] como las fuentes de buena parte de los fragmentos conservados. En esta ocasión conservamos una no pequeña información, tanto textual como iconográfica, lo

que ha dado lugar a una intensa actividad filológica[1459], tal vez en paralelo a la fama que debió de gozar en la Antigüedad. Además, disponemos de un fragmento papiráceo de 21 líneas (Fr. 154a), bastante bien conservado y que supone un gran apoyo para la interpretación general de la obra[1460]: (vv. 1-5) alguien habla del infortunado matrimonio de la heroína, (6-8) que lleva tres días sentada sobre la tumba de sus hijos, muertos; (9) tras reflexionar sobre la nadería del hombre caído en desgracia, (10-11) el pasaje parece adelantar la acción dramática posterior con la llegada de Tántalo para llevarse a su hija a Lidia, (12-21) y el resto del papiro explica los motivos del infortunio desde dos planos, (15-16) el de los dioses y (17-20) el de los humanos; finalmente, el v. 21 inicia la adaptación de estas reflexiones generales al caso de Níobe. Pero este pasaje conlleva diversos problemas, aún no del todo resueltos por la crítica, que en gran medida están interrelacionados: el/los interviniente/s en esa escena y su ubicación en el conjunto de la obra. Así[1461], en los primeros momentos se pensó que se trataba de una resis en boca de Níobe, lo que obligaba a colocarla en la parte final de la pieza, cuando la heroína había abandonado su silencio: pero a un sector más amplio de la crítica le pareció más oportuno suponer que se trataba de una escena informativa en el comienzo de la trama, donde se exponía el destino infausto de la protagonista. lo que correría a cargo de algún personaje próximo a ella: su suegra Antíopa, la nodriza[1462] o su madre[1463]; finalmente, una variante de esta segunda opción supone una escena dialogada entre ese personaje y el corifeo, al que corresponderían los vv. 10-13[1464].

La iconografía en este caso es de gran utilidad, como ya lo vio la crítica desde los primeros momentos[1465]. Se trata en todos los casos de vasijas procedentes del sur de Italia y datadas en la segunda mitad del siglo IV. Su temática general y esquema pictórico es bastante regular: la heroína aparece en el centro, o bien sentada sobre una tumba o dentro de un pequeño templo de carácter funerario, y con frecuencia cubre su cabeza con un velo; a un lado hay un anciano en actitud de súplica, y al otro una mujer, normalmente anciana, que refleja un estado de máxima tristeza o incluso de desesperación. En un vaso concreto el pintor da entrada a un plano superior, en el que aparecen Zeus y Hermes a la derecha, y Leto, Apolo y Ártemis a la izquierda. Finalmente, en varios casos el artista ha pintado de blanco la parte inferior del cuerpo de la heroína, lo que suele interpretarse como una alusión a la futura petrificación. Frente a la representación iconográfica tradicional del relato de Níobe, que trata el episodio de la muerte de sus hijos y que, por lo tanto, estaría más cerca del tratamiento sofocleo del mito, este grupo de piezas se centra en el momento

posterior, cuando la heroína se enfrenta a la soledad de su funesto destino tras la muerte de aquéllos, y en este sentido se ha pensado que estamos ante la influencia del tratamiento esquíleo, lo que ha llevado a Trendall[1466] a suponer una reposición de esta obra en esa zona de la Magna Grecia en torno al 350 a. C. Podría concluirse, pues, que todo este material iconográfico busca representar a la heroína como símbolo del dolor[1467].

La acción dramática es sugerible en sus grandes líneas. Un testimonio de Aristóteles[1468] certifica que el poeta se limitaba a una parte del relato mítico de la heroína, y dada la información tanto textual como iconográfica disponible, puede deducirse con gran seguridad que la trama versaba sobre el momento posterior a la matanza de los/las Nióbidas. Además, tampoco desarrollaría el tema posterior de la petrificación en Lidia, dado que la acción transcurriría en Tebas, donde estaba la tumba de los hijos.

También es seguro que la heroína durante una primera parte de la pieza se mostraba en silencio y cubierta por un velo, como manifestación del dolor que la embargaba. En *Ranas,* Aristófanes[1469] ironiza sobre un hecho específico de esta tragedia: la heroína aparecía en escena cubierta por un velo y en absoluto silencio, durante una parte importante de la pieza[1470]. En consecuencia, a lo largo de una primera parte la heroína aparecía en escena callada, lo que supone que la acción corría a cargo del coro (corifeo) y de algún otro personaje. Parece verosímil sugerir que en un primer momento (Prólogo?) alguien describía la funesta situación de Níobe, lo que implica la narración de su infortunada historia mítica, y parece coherente atribuir a ese momento el Fr. 154a. A continuación, y ante la actitud de la protagonista, puede deducirse que había uno o varios intentos de hacerla desistir de su aislamiento. Pero es mucho más incierto determinar quién o quiénes intervenían en esta primera parte de la tragedia. No obstante, a partir de la información de la Cerámica puede pensarse en uno o varios personajes femeninos, puesto que en el esquema convencional de la escena iconográfica aparecen dos tipos de mujer: una, con cabellos blancos y en actitud de dirigirse a la heroína; y otra, claramente no anciana y en actitud de desaliento. Podría tratarse de la tebana Antiopa, su suegra, o tal vez sea más probable de la madre de la propia Níobe, y a su vez de la nodriza de los Nióbidas, a la que podría adjudicarse el Fr. 7 de los fragmentos *Adespota* trágicos[1471]. En un momento dado llegaba a escena Tántalo, que, tras identificarse como rey de Lidia (Fr. 158), intentaría una vez más persuadirla a que abandonase su postura y retornase con él a Lidia: en un primer momento tal vez no la reconocía (Fr. 157a), luego profundizaba en la reflexión sobre su

funesta historia (Frs. 159 y 161), y al final conseguía vencer la inquebrantable voluntad de su hija y la persuadía a trasladarse a su patria asiática. A su vez, en la parte final de la obra es probable que hubiera un anuncio, o al menos cierta alusión, a la futura petrificación de la heroína, que evidentemente no podía tener lugar en escena sino que habría de suceder ya en Lidia[1472].

La identidad del coro es un punto conflictivo. Parece oportuno pensar en un grupo de mujeres jóvenes, que acompañan a Níobe en su dolor, pero es difícil determinar su procedencia: pensar en muchachas tebanas es una solución fácil, dado que la acción tiene lugar allí, y en este sentido el Fr. 158 en boca de Tántalo se entendería como la llegada de un personaje desconocido, que se presenta al coro; pero también tiene verosimilitud suponer un coro compuesto de muchachas lidias[1473], venidas a Tebas en su día acompañando a la heroína, y en este caso las palabras de Tántalo serían una manifestación de su amplio poder. Igualmente, es problemática la posible intervención de Anfión en la acción dramática: la mención expresa que se hace de él en los vv. 12-13 del Fr. 154a y en el Fr. 160 habla a favor de que tenía cierta presencia, pero carecemos de un apoyo definitivo.

El tema general de esta tragedia esquílea es claro y en consonancia perfecta con su ideología: la desmesura insolente *(húbris)* de los hombres contra la superioridad de los dioses conduce siempre al desastre y al castigo, y tal comportamiento en el caso de Níobe no era algo anómalo dado que era hija de Tántalo. Estaríamos, pues, ante un caso más del prototipo del *theómakhos*. Pero a este rasgo general Níobe añade otros —aportados en no pequeña medida por Esquilo—, que hacen de ella una figura rica en matices. En primer lugar, es segura la intervención de Zeus en el castigo, como lo pone de manifiesto el Fr. 160, lo que amplía el ámbito del conflicto, normalmente limitado al enfrentamiento Leto/Níobe por el número de hijos. Ahora, de alguna manera, también Anfión es víctima del castigo de los dioses; y la heroína, a su vez, se jacta también de la belleza de sus hijos, que tal vez entraba en conflicto con el aspecto poco adecuado a su sexo tanto de Apolo como de Ártemis. Y en tal situación parece verosímil suponer que la protagonista exigía un culto semejante al de Leto en Tebas, como recoge cierta parte de la tradición mitográfica, dado que aquélla se consideraba descendiente de Zeus y, además, sabemos al menos por Safo que tenía una estrecha amistad con la diosa, todo lo cual incrementaría el pecado de la heroína. Ahora bien, Níobe debía presentar al tiempo rasgos positivos: su desmesura es realmente el exceso de una conducta elogiosa *(philoteknía*, el amor por los hijos) en la interpretación de Aristóteles[1474]; y en

tal situación Esquilo la hace reaccionar—frente a Homero— con una tristeza y dolor tales que la convierten en un personaje que provoca la piedad[1475]: el silencio, el velamiento de su rostro, la inmovilidad sobre la tumba de sus hijos, la petrificación final son testimonios de su hondo dolor[1476].

Un debate paralelo existe en torno a la posible cronología dentro de la producción esquílea. Un sector de la crítica[1477] defiende una fecha temprana, acentuando los rasgos de sencillez de la estructura dramática, que básicamente constaría de intervenciones corales y de escenas narrativas de mensajero; mientas que otros filólogos prefieren situarla en torno al 460 a. C., antes del *Prometeo* y de la *Orestea* pero después de *Suplicantes*.

Aunque en alguna ocasión se ha pensado que Esquilo compuso un conjunto trilógico sobre la historia de Níobe, la mayor parte piensa que estamos ante una pieza individual, como en ocasiones hacía el poeta[1478].

154a Papiro de la Sociedad Italiana 1208[1479]:

[1480]… (v. 1) [Y ella] una y otra vez se lamenta no por ninguna cosa sino por [en qué] bodas sin puertos la hizo encallar su padre, el que la dio en matrimonio y la engendró, el esforzado Tántalo[1481]. (4) Pues un viento de desgracia [de todo tipo] se abate [sobre la casa; vosotras mismas] veis la línea de llegada[1482] de las bodas. Éste es [el tercer][1483] día en que, sentada sobre esta tumba, (7) empolla[1484] [viva] a sus hijos muertos[1485], [al tiempo que lamenta] su[1486] infortunado porte de bella presencia. w [El mortal] arruinado nada es sino sombra (10) …[1487] llegará aquí el esforzado Tántalo, …[1488] el viaje de vuelta de ella también …[1489]. (12) ¿Qué cólera contra Anfión tenía …[1490] para [de raíz] arrancar ignominiosamente[1491] las hojas de su estirpe? (14) [Yo] os lo diré, dado que no estáis en mala disposición: la divinidad hace germinar una culpa para los mortales, cada vez que quiere arruinar por entero una casa[1492]. (17) [Y de igual forma], cuando se es mortal, es preciso arropar [la felicidad venida de los dioses] y no tener una lengua audaz[1493]. (19) Pero [aquellos a los] que les va bien, nunca esperan [, derrumbados,] dejar escapar…[1494] que tienen. (21) Así, [ésta], exultante por los más hermosos …[1495]…

155 QUEROBOSCO, *Escolios al Manual de Hefestión* 196, 11[1496]:

EI Istro se ufana de criar doncellas tales y también el sagrado Fasis[1497].

156 Nauck² = 154a 15-16 Radt

157 Nauck² = 154a 6-7 Radt

157a ARISTÓFANES, *Tesmoforias* 889-890[1498]:

¿Por qué, entonces, estás tú sentada en estas sedes sepulcrales cubierta con un velo, extranjera?[1499]

158 ESTRABÓN, XII 8.21:

Esquilo los (los lugares de Frigia) entremezcla confusamente en la *Níobe*, pues ésta dice que va a mencionar a los del entorno de Tántalo …[1500], y de nuevo …[1501]; y dice Tántalo:

TÁNTALO. — Y siembro un campo de una extensión de doce días de camino, la región Berecintia[1502], donde la sede de Adrastea[1503] y el Ida[1504] resuenan con los mugidos y bramidos[1505] de los ganados[1506], y la llanura † †[1507] toda ella[1508].

159 PLUTARCO, *Sobre el destierro* 603 A:

Pues, ¿qué tiene que ver la inmensidad de una región con la ausencia de pesares de una vida? ¿No oyes a Tántalo decir en la tragedia: «Y siembro un campo de una extensión de doce días de camino, la región Berecintia»[1509], y un poco después cuando dice:

TÁNTALO. — Nuestro ánimo, que en un tiempo estuvo arriba en el cielo, a tierra cae y me dirige estas palabras: «Aprende a no reverenciar en demasía las cosas de los hombres»[1510].

160 ARISTÓFANES, *Las aves* 1247-1248[1511]:

Los techos[1512] y morada de Anfión reduciré[1513] a cenizas con mis águilas portadoras de fuego.

161 ESTOBEO, IV 51.1[1514]:

La muerte es el único de los dioses que no ama los regalos, y ni con sacrificios ni con libaciones podrías conseguir algo, y ni tiene altar ni es celebrada con peanes: sólo de ella entre las deidades está distante Persuasión[1515].

162 PLATÓN, *República* 391e:

Por el contrario, obliguemos a los poetas o bien a decir que semejantes hechos (las actuaciones atroces y sacrílegas de algunos héroes) no son obra de ellos, o bien que éstos no son hijos de los dioses… Y, además, son cosas nocivas para los que las escuchan, puesto que todo individuo tendrá comprensión para consigo mismo en su maldad, si está persuadido de que cosas como las suyas las

hacen y las han estado haciendo también.

NÍOBE. —[1516]… los parientes de los dioses, los allegados de Zeus, a los que pertenece el altar de Zeus patrio erigido en la colina del Ida a cielo abierto, y para ellos aún no se ha extinguido la sangre de los dioses[1517].

163 ESTRABÓN, XII 8.21:

NÍOBE. — [1518]… Sípilo en la región del Ida…[1519]

164 FILÓSTRATO, *Vida de Apolonio de Tiana* IV 16[1520]:

… dado que los sabios tienen una relación de afinidad con los sabios,…

164a Escolio a ELIANO, *Historia de los animales,* VI 11:

aulônes: los lugares en línea recta[1521]. Esquilo en *Níobe.* También a la zanja la llama *aulón* el mismo[1522].

165 HESIQUIO, η 544:

ēmorís: vacía, despojada. Esquilo en *Níobe.*

166 HESIQUIO, κ 291:

kákala: murallas. Esquilo en *Níobe.*

167 HESIQUIO, κ 3990:

krataíleōs («rocosa»): Níobe[1523].

167a FOCIO, I 448,5 Naber:

nobakkízein[1524]: chascar los dedos al bailar, como Esquilo en *Níobe.*

167b Escolio a EURÍPIDES, *Las fenicias* 159:

Sobre el número de los hijos de Níobe el propio Eurípides dice en *Cresfontes*: «... y en número de dos veces siete los hijos de ella (de Níobe) muriendo bajo las flechas de Loxias…»[1525]. De igual forma también Esquilo en *Níobe* y Aristófanes en *Dramas o Níobo*[1526].

LAS CARDADORAS

El *Catálogo*[1527] y buena parte de las fuentes de los fragmentos conservados de esta pieza nos certifican que Esquilo escribió una obra con este título, que sin embargo no proporciona ninguna pista sobre la posible temática. De todas formas, las referencias al mundo dionisíaco en algunos fragmentos, aunque no determinantes, han llevado a la mayoría de la crítica a pensar que estamos ante una obra de ambiente báquico, y la han puesto en relación con las restantes obras en un intento de repartir entre todas ellas la materia mítica y, al tiempo, evitar las duplicaciones.

Todas las sugerencias hechas coinciden en un punto: se trataría del rechazo al nuevo culto de Dioniso, como sucede en *Las Bacantes* de Eurípides, aunque la tradición mitográfica dispone de más episodios que el de Penteo sobre este mismo tema general. Ha habido tres grandes propuestas[1528]. Se pensó en la muerte de Penteo[1529], y el coro, compuesto de bacantes, se dedicaría a «cardar» el cuerpo del héroe tebano, aunque más tarde se precisó este extremo y se pensó en que las mujeres abandonaban sus labores en el telar (cardadoras) para entregarse al frenesí dionisíaco[1530]. Más próxima —y mucho más verosímil y aceptada— es la propuesta de Dodds[1531], que supone que la pieza escenificaba el episodio previo a la obra de Eurípides: las mujeres tebanas se habían retirado al monte Citerón y Penteo había lanzado su amenaza de perseguirlas. Finalmente, un tercer grupo ha supuesto que la acción no trascurría en Tebas en torno a la figura de Penteo, sino en Orcómeno con el relato de las Miníades como tema argumental: las tres hijas de Minias se habían opuesto a aceptar los nuevos ritos báquicos, y preferían seguir en su casa hilando («cardadoras»); pero el dios les infundió la locura orgiástica, a consecuencia de lo cual despedazaron a Hípaso, el hijo de una de ellas, y a continuación, coronadas de hiedra, encaminaron sus pasos a la montaña para unirse a las demás adoradoras del dios[1532]. La hipótesis de Dodds sería sin duda la más verosímil, si se aceptase que el problemático Papiro de Oxirrinco 2164 pertenece realmente a esta tragedia, como él hace; pero tal vez sea más probable —o al menos tiene más sentido— adscribirlo a *Sémele*[1533].

Lógicamente, los pocos detalles precisables de la acción dramática estarán en función de la conjetura previamente adoptada. Así, para los que se inclinan por el tema de Penteo, el Citerón sería el destino de las mujeres poseídas por el dios (Fr. 172b); la aceptación del papiro (Fr. 168) supone dar entrada al personaje de Hera, cuya función sería sin duda apoyar el rechazo de Dioniso (Fr.

172); a su vez, Sémele habría muerto, y el coro defendería su memoria de las calumnias dirigidas contra ella, por lo que se trataría de bacantes fieles al dios; y además, para frenar la acción de Hera, intervenía también el personaje de la Rabia (*Lússa*)[1534] —probablemente sustituyendo a Dioniso, como hace Eurípides —, que enloquecía a los que no creían en el dios[1535]. Por el contrario, para los que se inclinan por el episodio de las Miníades, el coro estaría formado por las sirvientas de las heroínas que se atrevieron a rechazar el nuevo culto, ya sea por amor a sus maridos ya sea por fidelidad a Atena Ergane según las fuentes[1536]. Si se prescinde del apoyo del papiro, la situación se vuelve muy incierta a mi juicio: la opción de Orcómeno parece más sencilla dramáticamente, pero el testimonio del Fr. 172b hace difícil suponer un argumento que no trate del relato de Penteo, puesto que el escoliasta no habría mencionado una pieza en la que este tema era accidental, sino que habría acudido al auténtico testimonio, la propia obra *Penteo.*

Esta tragedia ocuparía el segundo o tercer puesto en una trilogía dionisíaca abierta por *Sémele* y cerrada por el drama satírico *Las nodrizas*[1537]*,* y en la que estaría incluida también *Penteo*[1538].

168 Papiro de Oxirrinco 2164, Fr. 1[1539]:

⟨CORO⟩.—[1540]…

… [*ungía*] *con aceite*
...no más que Hera
... más arrogantes
... uniéndose[1541]

…

[*permanezca de los dioses*]… *subsistencia*[1542]:
[*suelen hacerse a la larga la confianza*][1543]

[*envidiosa*

y la fama inadecuada. Mas suplicamos que de

[*Sémele*

[*su lote*[1544] *de dicha*]
de recto curso por siempre sea.

[1545] Estas otras cosas [proporcionó]
a Cadmo Sémele

al todopoderoso [unida]
a Zeus, de las bodas…[1546]

⟨HERA⟩.—[1547] *Las ninfas infalibles*[1548] [, *celebradas diosas*,]

[*para las que colectas hago,*

hijas del argivo río Ínaco dadoras de vida[1549],
las que presentes están en todas las humanas acciones,
[*en los banquetes, en las fiestas*] *y en los himeneos de hermosos*

[*cantos,*

e [*inician a las muchachas*] *de nuevos lechos y recientes bodas blanco…* [*en sus ojos*][1550] *benévolas*[1551]*…*
luz… del ojo es
Pues el casto pudor[1552] *que adorna a la novia con mucho es el mejor, y prolífica en hijos resulta la estirpe, para quienes* [*aquéllas*] *propicias irán a su encuentro* [*con*] *ánimo de miel.*
Ambas[1553] *ávidas…*
rudas, odiosas y…
cercanas. A muchas…
… del hombre compañero del lecho
… y con diademas…

168a Papiro de Oxirrinco 2164, Fr. 2[1554]:

…
reprocho…
pero de Zeus…
en su mente…
… divinidad…
os saludo…
de Zeus…
y buen nombre…
y de Cadmo…

168b Papiro de Oxirrinco 2164, Fr. 3[1555]:

…

… ha gritado
... con enfermedades
... digo
... acoged
…

169 FOCIO, II 10, 18 Naber:

Octópodo: Cratino en *Las trocias*: «Despiertas a un octópodo»[1556], en lugar de a un escorpión, pues el proverbio es: «Despiertas a un escorpión». Y en *Las cardadoras* de Esquilo la Rabia infunde en las Bacantes el espíritu de la divinidad con estas palabras:

RABIA. — …, y desde los pies hacia arriba se desliza un espasmo hasta el extremo de la cabeza, picadura de la lengua, al dardo del escorpión me refiero[1557].

170 GALENO, *Comentarios al libro VI de las «Epidemias» de Hipócrates,* p. 47,25:

Y ahora, siguiendo a los gramáticos en su método de exposición, bastará con decir algo sobre los significados de *pémphix.* Parece que Sófocles en *Los colcos* lo utiliza por el viento:…[1558] Y el mismo en el drama satírico *Salmoneo*[1559]; y Esquilo en *Prometeo encadenado*:...[1560] Por los rayos del sol parece que Sófocles utiliza este término de *pémphix* en *Los colcos* según los versos siguientes:…[1561] Así también Esquilo en *Las cardadoras*:

…, a las cuales no contempla ni el rayo del sol ni el centelleante ojo de la doncella[1562] hija de Leto.

Por la gota el mismo lo dice en *Prometeo*:…[1563]; y en *Penteo*:...[1564] Por la nube parece que está utilizado según el siguiente verso del drama satírico *Salmoneo* en Sófocles:…[1565]

171 PÓLUX, 10. 117:

Esquilo en *Las cardadoras* a las antorchas las llama también *kámakes*:

…[1566]
antorchas de pino por el fuego inflamadas
…

172 *Etymologicum Genuinum, s.u. mústis,* p. 219 Miller[1567]:

… consejera de estos afanes…[1568]

172a FRÍNICO, *Preparación sofística* 33,5:

anankódrakus: el que llora a la fuerza y no a resultas de algún padecimiento o infortunio. Esquilo en *Las cardadoras*[1569].

172b Escolio a ESQUILO, *Las Euménides* 26 Smith:

Ahora dice[1570] que lo de Penteo tuvo lugar en el Parnaso, mientras que en *Las cardadoras* que en el Citerón[1571].

EDIPO

La etapa inicial de la historia mítica de Edipo ya ha sido expuesta al hablar del *Layo.* Luego viene una serie de pasos bien conocidos, aunque con un amplio abanico de variantes. El encuentro entre padre e hijo, en algún lugar fuera de Tebas, desemboca en el parricidio. Edipo llega a Tebas, acaba con la Esfinge, y recibe en recompensa el poder y la mano de la reina Epicasta/Yocasta[1572], que es su madre, lo que supone el incesto. En algún momento posterior se descubre la verdad de lo sucedido, y la reina se suicida[1573]. Edipo se casa por segunda vez, ahora con Eurigania, de la que tendrá los famosos cuatro hijos, aunque llevará una existencia doliente hasta el final de sus días. Una segunda gran tradición habla de una única boda, lo que implica que los hijos son incestuosos. En cualquier caso, la ruina de la estirpe continúa en esta tercera generación de Eteocles y Polinices, que mueren con muerte recíproca en consonancia con la maldición que previamente había lanzado su padre contra ellos.

Para resaltar la situación de Esquilo es conveniente tratar de pergeñar las posibles etapas por las que transcurrió este relato mítico[1574]. Podría tal vez hablarse de un primer estadio, documentado al menos por los poemas homéricos, Hesíodo y la *Edipodia*[1575], en el que se daría el siguiente esquema narrativo: Edipo mata a su padre, lo que supone un parricidio; luego llega a Tebas, donde la Esfinge hace estragos, la vence, y se casa con su madre, que no lo había reconocido; a su vez los dioses descubren en seguida lo sucedido, y la reina se suicida ahorcándose, mientras que Edipo sigue reinando en Tebas; más tarde se casa con Eurigania, de la que nacerán los cuatro hijos conocidos[1576]; al final Edipo, aún en el poder, muere[1577] tras una existencia llena de pesares causados por las Erinias de la madre. Igualmente parece clara la disputa de los hijos por la herencia de Edipo[1578].

Una segunda etapa vendría marcada por la *Tebaida* al menos[1579], donde parecen darse algunos elementos innovadores: el Fr. 2 certifica la ceguera de Edipo[1580], lo que lleva a pensar que estaba separado del poder en concepto de *ágos,* «persona impura», y verosímilmente encerrado, o de alguna manera separado de la vida pública; y este hecho encaja bien con el tema de las maldiciones de los Frs. 2 y 3, que transmiten dos versiones, un poco distintas en el motivo y el contenido de la imprecación[1581]; pero sobre todo presenta a un Edipo no sólo doliente sino irascible. A mi juicio, pues, estamos ante un esquema un tanto distinto, en el que al menos se menciona con seguridad el motivo de la maldición *(ará)* contra sus hijos, y en una de las dos citas (Fr. 3) se

alude incluso a la muerte recíproca.

Un tercer momento, dentro de la documentación disponible, lo marcaría Estesícoro. El papiro estesicoreo de Lille[1582] recoge una escena entre Tiresias, el portavoz del oráculo de Apolo en Delfos, y la esposa de Edipo y madre de Eteocles y Polinices: ante los presagios de destrucción anunciados por Tiresias, la reina busca una solución pacificadora, o al menos que difiera el enfrentamiento. A partir de este texto se pueden sacar algunas conclusiones: 1) sería el primer testimonio conservado de la existencia de una única esposa (Yocasta)[1583], lo que implica que el descubrimiento no fue tan próximo a los hechos, como se afirmaba en la *Odisea*, puesto que habría transcurrido el tiempo necesario para el nacimiento de los hijos, engendrados lógicamente antes del descubrimiento; 2) en ese caso los hijos serían incestuosos[1584]; 3) la presencia de Tiresias permite suponer la entrada del motivo del oráculo de Apolo en toda la saga; 4) el intento de acuerdo es ahora interno, frente al carácter externo de la intervención mediadora de Tideo en la *Ilíada*; 5) se recoge el doblete *génos* / *pólis* tan presente en Esquilo[1585]. En mi opinión estaríamos ante un contexto plenamente estesicoreo, en el que una vez más se va a inspirar la Tragedia, proclive a reunir en un único núcleo narrativo-dramático toda la intensidad de varios relatos[1586].

La cuarta etapa sería la plenamente trágica, marcada especialmente por el derrumbamiento total de la situación y de los personajes ante el descubrimiento de la terrible verdad del parricidio y del incesto: suicidio de Yocasta, ahora ya con certeza como única esposa del héroe[1587]; autocegamiento del héroe; y su exilio[1588] o, simplemente, su apartamiento de la vida pública[1589].

Sabemos por el *Catálogo*[1590] que Esquilo escribió un *Edipo*, que estaba incluido, como segunda pieza, dentro de una tetralogía sobre los Labdácidas, representada el año 467 a. C., y con la que obtuvo el primer puesto en el concurso de ese año[1591].

Debemos suponer por el título que dramatizaba el relato mítico de Edipo, pero carecemos de fragmentos seguros que ayuden a concretar el tratamiento. El Fr. 387a habla del encuentro entre padre e hijo en el famoso cruce de caminos, pero la fuente no precisa la obra de procedencia, de forma que también podría aplicarse al *Layo*[1592]. En caso de pertenecer al *Edipo,* estaría incluido en una escena narrativa en la que alguien traía al recuerdo lo sucedido en ese episodio de la juventud del protagonista, lo que supone una etapa antigua, y ese tipo de contenidos suele aparecer en el Prólogo enmarcador o, en cualquier caso, en la parte narrativa inicial de la tragedia[1593]. De otro lado, ese Fr. 387a sitúa la

acción en Potnias, al sur de Tebas, y tal vez haya que poner en relación con este paraje una información que transmite un comentarista de Aristóteles[1594], que afirma que el poeta daba a conocer algunos aspectos de los misterios eleusinios en esta tragedia, puesto que Pausanias[1595] certifica la existencia en Potnias de un santuario de Deméter y Core.

Ante tal escasez de material directo, hay que recurrir a otros apoyos. Es especialmente importante la tragedia conservada *Los Siete contra Tebas*, que ocupaba el tercer lugar de la tetralogía. El estásimo de los vv. 720ss. es una buena fuente de información sobre el *Edipo* de Esquilo, de forma que podemos fijar con detalle el esquema de la versión esquílea, reuniendo los componentes deducibles a partir de *Siete*, y compararlo con el descrito de etapas anteriores: parricidio - triunfo sobre la Esfinge - incesto - hijos incestuosos - descubrimiento - reacción de Yocasta y Edipo - maldición contra sus hijos - final del héroe.

Los diversos puntos de ese esquema requieren cierto comentario. 1) Sobre el parricidio y el incesto hay sólo una breve referencia, que testimonia la versión típica. 2) La victoria sobre la Esfinge debía de ser destacada en la obra perdida, como nos certifica *Siete* 772ss., donde se alude a la estima y popularidad de Edipo por este éxito, y no sólo entre los dioses sino también en la asamblea de los hombres. Pero se trataría de una referencia en forma narrativa, puesto que el episodio habría tenido lugar mucho tiempo atrás, a la llegada del héroe a Tebas, mientras que en esta pieza la acción debía de transcurrir en su edad avanzada, como sugeriré más abajo. No hay certeza sobre los diversos aspectos del tema del enigma, pero parece claro que era un motivo que Esquilo conocía bien[1596]: disponemos de una versión anónima en hexámetros dactílicos[1597] que Lloyd-Jones adjudica a una tragedia, verosímilmente al *Edipo* de Esquilo, dado que según Ateneo era la versión que mencionaba en el siglo IV Asclepíades de Trágilo en su monografía sobre la Tragedia[1598] *(Relatos trágicos),* además no se menciona en la adaptación teatral de Sófocles, y ahora sabemos que la versión de Eurípides[1599] era distinta. 3) Sobre el descubrimiento, se hace difícil aceptar que este episodio, central en el relato de Edipo, no formara parte de la acción dramática esquílea; ahora bien, dada la presencia del motivo de la maldición, pronunciada sin duda en la etapa última de la vida de Edipo, hay que concluir que el descubrimiento de «la verdad» tenía lugar en la vejez del héroe, cuando sus hijos eran ya mayores, frente a la situación que escenificará luego el *Edipo Rey* sofocleo. 4) La reacción violenta de Yocasta y Edipo ante el descubrimiento (ahorcamiento y autocegamiento respectivamente) presenta problemas. Del fin de

Yocasta no se hace mención, de forma que no podemos saber qué sucedía en la tragedia perdida: dado que la acción de *Siete* es totalmente entre y sobre hombres, puede pensarse que no había lugar para aludir al desenlace de la heroína; pero se hace difícil aceptar que no tuviera lugar el desenlace tradicional, aunque Estesícoro y *Las fenicias* de Eurípides la mantienen viva. Respecto a Edipo, hay un problema textual en el pasaje concreto (vv. 778-789), que dificulta igualmente la conclusión[1600], de forma que nos quedamos sin saber con certeza qué sucedía con Edipo en este punto, pero también parece inverosímil que no se diese el autocegamiento. 5) El motivo de la maldición de Edipo contra sus hijos tiene una relevancia especial en *Siete,* hasta el punto de que se convierte en el tema central de la segunda parte de esa tragedia, lo que induce a pensar que debió de desempeñar un papel importante en el *Edipo* previo, y encaja bien en la hipótesis de la existencia de la maldición de Pélope contra Layo en Esquilo, de forma que este componente de la maldición sería la línea motriz y la columna vertebral de la trilogía. Ahora bien, la importancia de este motivo complica las cosas[1601], puesto que en tales circunstancias no podría estar reducido a una alusión breve en el desenlace de la segunda pieza, y mucho menos si pensamos que Esquilo probablemente utilizaba la versión de la *Tebaida*[1602]*,* es decir, un mal trato por parte de los hijos para con su padre, lo que exigiría al menos un cierto espacio temporal entre el descubrimiento y la maldición, que diera ocasión a que Edipo abandonase el poder y fuese relevado por sus hijos, que no se comportarían como el anciano padre hubiera querido[1603]. 6) Sobre la etapa final del héroe en Esquilo no tenemos ningún testimonio. Pero, dada su ausencia total de *Siete* —como sucedía en Estesícoro—, tal vez había surgido ya la variante del tema del exilio, cuyo ejemplo más conocido es su relación con Atenas en el *Edipo en Colono* de Sófocles, o simplemente su retirada del poder.

Eteocles en *Siete*[1604] alude a un sueño, y la brevedad y vaguedad de la referencia lleva a pensar que era mencionado con cierto pormenor en la tragedia previa, lo que hablaría una vez más a favor de la edad avanzada de Edipo y de la mayoría de edad de sus hijos. A través del léxico se podrían poner en relación esos versos de Eteocles con unas líneas posteriores del coro[1605], donde se alude a los cálibos, descendientes de Ares y buenos conocedores de la técnica metalúrgica, de forma metafórica por la espada. De esta forma podría entenderse la aparición en el sueño de un cálibo anunciando su participación en el reparto de la herencia[1606]. Pero en cualquier caso parece oportuno aceptar que había una estrecha relación entre el sueño y el contenido concreto de la maldición[1607], lo

que lleva a tratar el punto del hipotético contenido de la maldición en el *Edipo* esquíleo. La *Tebaida* recogía dos versiones[1608], entre las que había una diferencia de grado en la dureza de la imprecación: de repartir la herencia entre querellas y combates (Fr. 2) se pasaba a pedir para sus hijos la muerte recíproca (Fr. 3). La antistrofa primera (vv. 727-733) del mencionado estásimo de *Siete* [1609] podría apoyar la sugerencia de que Esquilo en *Edipo* optaba por la versión menos violenta —junto con el contenido del sueño—, aunque luego, tras el terrible desenlace entre los hermanos, se terminaría imponiendo una fórmula más radical y trágica, que coincidía con la versión segunda de la *Tebaida.*

Otra posible fuente de información es el escolio de Pisandro mencionado al hablar del *Layo*[1610], pero la situación es ahora mucho más delicada, dados los problemas en torno a la posible fuente o fuentes de donde Pisandro tomó la información[1611]. Me limitaré aquí a mencionar de forma somera aquellos elementos que tienen algún apoyo coherente en los datos que pertenecen o atribuimos a Esquilo, sobre todo si no aparecen en las adaptaciones teatrales de Sófocles o de Eurípides. Ahora bien, es evidente que toda la información derivada de esta fuente se referiría a la historia previa a la acción dramática propiamente dicha, puesto que ésta transcurriría en la etapa de un Edipo en edad avanzada. 1) Sobre el encuentro entre Layo y Edipo este escolio da una versión radicalmente distinta de la de Sófocles y, en no pequeña medida, también de la de *Fenicias* (lugar del encuentro, enfrentamiento, despojo del cadáver, enterramiento). 2) El episodio del reconocimiento tiene también importantes divergencias. Se puede hablar de dos etapas: en la primera Edipo es descubierto como el asesino de Layo, sólo que en el *Edipo* de Eurípides lo llevan a cabo los criados del rey muerto, que además en ese mismo instante ciegan al culpable, mientras que en el escolio Yocasta es la primera que se percata de ello, aunque guarda silencio; a su vez, en una segunda etapa se identifica a Edipo, y parece probable que en la pieza euripídea intervenía Mérope en este cometido, mientras que el escoliasta recurre a un caballerizo[1612], que viene de Sición con objetos de reconocimiento; pero tal vez la diferencia mayor entre una y otra versión es la separación en el tiempo: en el escolio parece haber un amplio lapso temporal entre ambas etapas, mientras que en Eurípides tenían que ser sucesivas.

En resumen, parece verosímil pensar que había dos elementos centrales en el argumento general: 1) el reconocimiento, cuya peripecia se nos escapa, pero sobre la que el escolio de Pisandro presenta al menos una versión ausente de Sófocles y de Eurípides, en la que yo diría que hay ciertos elementos de la Tragedia tanto en el léxico como en la simplicidad de la propia acción; y 2) la

maldición, que transcurrirá en una segunda parte de la tragedia, y cuyo tratamiento esquíleo es difícil de precisar, pero que al menos debía de tener una envergadura no pequeña en el desarrollo de la acción dramática; y todo ello dentro de una etapa avanzada en la vida del héroe, tal vez incluso retirado ya de la primera línea de poder, que estaría de alguna manera en manos de sus hijos, aunque este último extremo es mucho más inseguro[1613]. Habría al menos dos ideas generales: el cumplimiento de la maldición-oráculo, y la dualidad *oîkos / pólis*. Dentro de ese marco narrativo habría que incluir el tema del enigma y el del sueño de Eteocles. La acción escénica transcurría, casi con certeza, en Tebas. Y entre los personajes parecen seguros Edipo y Yocasta; a su vez, en el tratamiento teatral del motivo del reconocimiento se hace necesaria la intervención de alguien que certifique la identidad de Edipo, sea el caballerizo *(hippoboukólos)* del escolio de Pisandro o algún otro personaje: finalmente, la presencia importante del tema de la maldición parece exigir la presencia en escena de al menos uno de los dos hermanos en litigio.

En consonancia con los elementos hasta aquí descritos, se podría sugerir una línea general de la acción dramática. La parte inicial, de carácter narrativo como es usual, tendría que englobar una cantidad amplia de información, dada la separación temporal entre el final del *Layo* y el inicio del *Edipo*[1614]. Habría dos situaciones previas que narrar. Una, antigua: el tema de la Esfinge, su enigma, la victoria de Edipo, su ascenso al poder a través de la boda con Yocasta y el nacimiento de los hijos. Otra, más próxima, que diera pie al arranque del reconocimiento, lo que en Sófocles se consigue con el tema de la peste[1615] y la consulta al oráculo, y para la que en el caso de Esquilo tal vez podría acudirse de nuevo al escolio de Pisandro[1616]: viaje de Edipo al Citerón en compañía de Yocasta, narración de lo sucedido en Potnias[1617], y descubrimiento[1618] (el primero) de que Edipo había sido realmente el asesino, como ponía de manifiesto el cinturón del que había despojado a Layo al morir, tras todo lo cual Yocasta había optado por el silencio, aunque su corazón rebosaba de tristeza.

Tras la parte narrativa vendría el núcleo dramático, que sería doble. Primero se escenificaría el motivo del reconocimiento —siguiendo tal vez el esquema simple del escolio de Pisandro[1619]—, cuyo desenlace inmediato era tal vez el autocegamiento y la muerte (ahorcamiento) de Yocasta. En un segundo momento vendría la escena que daba lugar a la maldición, aunque es muy difícil determinar la envergadura de este segundo elemento, reducido tal vez a una parte del desenlace, aunque, dada su importancia en *Siete,* pudo tener un peso específico mayor en el conjunto de la tragedia.

173 Nauck[2] = 387a Radt

EL JUICIO DE LAS ARMAS

Dentro del material mítico griego, el episodio conocido como «el juicio de las armas» alude al enfrentamiento habido entre Áyax y Odiseo por la posesión de las armas de Aquiles, una vez muerto éste.

En el momento de la muerte de Aquiles se recrudece la batalla, ahora en torno a su cadáver. Áyax recoge el cuerpo del héroe muerto y sobre sus espaldas lo devuelve al campamento griego. Entretanto Odiseo organiza la retirada del ejército griego ante el ataque de los troyanos. Se pacta una tregua para los funerales de Aquiles, y llega Tetis con las demás Nereidas para presidir el duelo y ofrecer las armas de su hijo al que sea considerado el mejor de los griegos. Odiseo y Áyax se disputan ese honor. Es el juicio de las armas. En este punto unas fuentes nos hablan de un combate físico, otras suponen un debate dialéctico, unas terceras piensan en una discusión que termina sin acuerdo y desemboca en un enfrentamiento armado. Al final, se impone la voluntad de Atena de entregar las armas a Odiseo, y Áyax, profundamente dolido en su corazón de héroe, opta por el suicidio, pero algunas fuentes nos informan de que, antes, el héroe salaminio, poseído de la locura, había dado salida a su cólera dando lugar a una carnicería en los rebaños de los griegos, en la idea de que eran guerreros y en especial los Atridas.

Sabemos que Esquilo escribió una tragedia con este título por su mención en el *Catálogo*[1620] y por el testimonio de las fuentes de todos los fragmentos conservados. Y Aristóteles[1621] nos asegura su argumento: a partir del poema épico *La pequeña Ilíada* se escribieron más de ocho tragedias, entre las que menciona esta del juicio de las armas, y al tiempo sabemos por el resumen de Proclo[1622] que, efectivamente, en ese poema tenía lugar el juicio de las armas y que Odiseo se hacía con ellas de acuerdo con la decisión de la diosa. Por lo que se refiere a su estructuración trilógica, la mayoría de la crítica está de acuerdo en la secuencia: *El juicio de las armas, Las tracias, Las salaminias,* pero nadie se atreve a sugerir un título para el drama satírico.

Ahora bien, un análisis filológico detenido permite llegar a detalles más concretos y a conjeturas verosímiles[1623]. Es seguro que el argumento general versaba sobre la adjudicación de las armas de Aquiles, y lo lógico es suponer que en este caso se trataba de un debate dialéctico en el que los dos héroes defendían su derecho al premio, lo que supone aceptar su presencia como personajes de la acción dramática[1624], a los que habrá que añadir el de Tetis[1625], que como madre del héroe caído tendría cierta relevancia dado que, además, es

la que había ofrecido las armas de su hijo como premio.

La escena era, lógicamente, el campamento griego delante de Troya y la acción transcurriría durante la tregua acordada para los funerales de Aquiles. La parte primera de la obra, normalmente de contenido narrativo, estaría orientada a preparar el debate, y se ha propuesto en ocasiones que pudo correr a cargo de Tetis que, en diálogo con «alguien»[1626], narraba el destino infausto de su hijo[1627] y, de alguna manera, preparaba el nudo dramático. A su vez, tanto del título de la obra («El *juicio…*») como del escolio-fuente del Fr. 174, en que se habla también de la tarea de «juzgar» *(krínein),* deducimos que en la trama subyacía el mecanismo de un juicio, como sucede en *Las Euménides,* y esto nos lleva al problema de la composición del coro, un punto difícil de solucionar puesto que aquí se complicaría además con la identificación de los componentes de ese jurado[1628].

El nudo dramático consistía en el debate entre los dos héroes, que intervendrían defendiendo cada uno su derecho a las armas de Aquiles, lo que pondría de manifiesto sus respectivas maneras de ser, al tiempo que censurarían a la parte contraria. En este sentido pueden entenderse los Fr.. 175 y 176, ambos verosímilmente en boca de Áyax[1629]. Y tras la escena del enfrentamiento verbal vendría la de la votación, sobre la que el paralelo de *Las Euménides* puede ayudar a imaginar la que debía tener lugar en esta otra tragedia, que además en este caso dispone de un importante material iconográfico[1630], de forma que podemos concluir dos hechos generales: los miembros del jurado eran los jefes del ejército griego, y Atena desempeñaba un papel no pequeño en el veredicto final. El desenlace estaría ocupado por el anuncio del resultado de la votación, y tal vez se asistía a la reacción del héroe perdedor, lo que sería un anuncio de la pieza siguiente, la del suicidio, *Las tracias,* y el Fr. 177 podría ser entendido como un avance de esa continuación, mecanismo dramático éste bien conocido en el final de *Las Coéforas.*

El Fr. 451q, sin título y sin autor, da un resumen de este episodio del juicio de las armas y, en ocasiones, se ha adscrito a esta pieza[1631]; pero la crítica ha terminado por aceptar que estamos ante una alusión, a modo de ejemplo, al mito de Áyax; no obstante, si aceptamos la autoría de Esquilo, deberíamos reparar en que el texto nos da posibles pistas, muy verosímiles, sobre algunos puntos del tratamiento de esta tragedia en el sentido que acabo de exponerlos.

174 Escolio a ARISTÓFANES, *LOS acarnienses* 883:

(ARISTÓFANES, *Los acarnienses* 881-884:

DICEÓPOLIS. — Oh, tú que llevas el pescado más exquisito para los hombres, concédeme que dirija un saludo a las anguilas, si las llevas.

EL TEBANO. — «Tú, la mayor de las cincuenta doncellas Copaidas»[1632] [v. 883], sal de ahí y sé cortés con el extranjero.) El verso deriva de la obra de Esquilo *El juicio de las armas,* así titulada porque en ella uno[1633] invoca a las Nereidas a que vengan y juzguen, diciendo a Tetis:

(dirigiéndose a Tetis)

…, señora de las cincuenta doncellas Nereidas,…[1634]

175 Escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 190 d:

(SÓFOCLES, *Áyax* 188-190:

CORO. — …

Y, si tras sugerirlo
a ocultas traman patrañas los grandes reyes
o el de la insalvable progenie de Sísifo, [v. 190]
…). Sófocles en consonancia con la tradición dice que

Odiseo era hijo de Sísifo[1635]. Y en *El banquete*: …[1636] Y Esquilo en *El juicio de las armas*:

(dirigiéndose a Odiseo)

… pero muy cerca de Anticlea llegó Sísifo, de tu madre —entérate— estoy hablando, la que te engendró[1637].

Y Eurípides en *El cíclope*: …[1638] Se pone así de manifiesto que su perversidad de carácter le venía también de herencia.

176 ESTOBEO, III 11, 14:

Del *Juicio de las armas* de Esquilo:

…, pues simples son las palabras de la verdad[1639].

177 ESTOBEO, IV 53, 24:

Esquilo en *El juicio de las armas*:

…, pues ¿qué hay de hermoso en vivir una vida que acarrea pesares?[1640]

177a FOCIO, *Léxico* α 447 Theodoridis:

…[1641]
y a través de los pulmones un cálido sopor[1642] *aspira*
…

178 CIRILO, *Léxico, s.u. khlidōn*, M. Naoumides en *GRBS* 9 (1968) 288:

… en montón…

LOS RECOGEDORES DE HUESOS

Por diversos testimonios[1643] sabemos que Esquilo compuso una obra titulada *Ostológoi,* y este término nos indica ya que tenía que tratarse de un coro dedicado a recoger los huesos de cadáveres incinerados para darles a continuación el debido enterramiento. De otro lado, el contenido del Fr. 179 y la mención allí de Eurímaco nos precisa que la materia argumental versaba sobre el relato de la segunda parte de la *Odisea*, cuando el héroe había llegado ya a Ítaca. Finalmente, de la fusión de ambos datos debemos concluir que el argumento versaba sobre la parte final del poema, cuando, una vez concluida la venganza, los allegados a los asesinados pretendientes exigían la entrega de los cadáveres de sus parientes[1644], y parece que en Esquilo se producía un enfrentamiento, al menos verbal, con Odiseo, que se defendía contando con cierto detalle las afrentas que los pretendientes le habían infligido. Todo concluía —al menos en Homero— con la reconciliación de las partes enfrentadas, organizada por los dioses, en especial Zeus y Atena.

Katsouris[1645] propone diversos pormenores sugestivos. Supone que una serie de pasajes del poema homérico estaban presentes de alguna manera en la adaptación esquílea. Así, la escena en que Odiseo encarga a Telémaco y a Eumeo que, con ayuda de las criadas, limpien la casa de cadáveres, de sangre y de todo tipo de restos del combate, sacándolo fuera al patio[1646]. Pero también estaría de alguna manera presente el episodio del descubrimiento de la muerte de los pretendientes, la reclamación airada de sus parientes, y la intervención de los dioses con la reconciliación final[1647] —siempre existe la posibilidad de la intervención de Atena como *dea ex machina*, en paralelo al final de *Las Euménides*.

Sobre estos postulados se asienta la propuesta generalmente aceptada de que esta tragedia era el tercer elemento de la trilogía esquílea en torno a la *Odisea*: *Los evocadores de espíritus, Penélope* y *Los recogedores de huesos,* con *Circe* como drama satírico.

Pero una parte de la crítica defiende con energía que esta pieza era un drama satírico[1648], basándose sobre todo en el tono de los dos fragmentos conservados, en especial el 180 con esa referencia a un orinal. Se trataría, en este caso, de la llegada del héroe a Ítaca disfrazado de mendigo y de los abusos que sobre él cometían los pretendientes. El coro de sátiros serían compañeros de penalidades de Odiseo, dedicados todos ellos a recoger los huesos de los banquetes que lanzaban contra ellos los pretendientes[1649]. En un momento dado nuestro héroe se

enfrentaba a sus enemigos, lo que significaba también la liberación de Penélope, la víctima de la opresión sexual de los pretendientes[1650].

179 ATENEO, 667 C:

Y llamaban al lanzamiento del cótabo[1651] «desde la curva», porque curvaban la mano derecha en los tiros de este juego. Pero otros dicen que «la curva» es un tipo de copa. Baquílides…[1652] y Esquilo en *Los recogedores de huesos* habla de lanzamientos curvos[1653] del cótabo en estos versos:

⟨ODISEO⟩. —[1654] Eurímaco[1655], no otro[1656], de ningún modo se mostraba menos insolente[1657] con ultrajes que no me correspondían, pues era para él[1658] mi cabeza el blanco del juego del cótabo[1659], y sobre ella lanzamientos curvos del cótabo certera[1660]† †[1661] su joven mano disparaba…

180 ATENEO, 17 C:

Entre los restantes poetas (fuera de Homero) algunos retrotraían sus propios lujos y comodidades como si fueran también de época troyana. Esquilo[1662], por ejemplo, presenta a los griegos borrachos de forma indecorosa, hasta el punto incluso de romper los orinales unos contra otros. Dice en efecto:

⟨ODISEO⟩.—[1663]… éste es, el que en una ocasión lanzó contra mí un dardo de escarnio, el fétido orinal, y no falló. Y al estrellarse contra mi cabeza naufragó destrozándose en pedazos, al tiempo que me daba un olor muy lejos de los pomos de perfume[1664].

Y Sófocles en *El banquete de los aqueos*…[1665] Homero, sin embargo,… ni cuando presenta borrachos a los pretendientes, ni siquiera en ese momento introdujo una falta de decoro tal como Sófocles y Esquilo han hecho, sino simplemente una pezuña de buey arrojada contra Odiseo[1666].

PALAMEDES

Palamedes es el héroe griego inventor y bienhechor de los griegos ante los muros de Troya: dotado de un gran ingenio inventa nuevas realidades, que serán de provecho para sus compañeros de armas. En buena medida es un segundo Prometeo, al que en ocasiones se atribuyen cosas que otras fuentes adjudican a Palamedes. Es hijo de Nauplio, y en su relato mítico destacan dos momentos, ambos en relación con la expedición contra Troya: interviene primero activamente en el reclutamiento de Odiseo, que fingía estar loco para rehuir su participación en la marcha en busca de Helena, pero Palamedes, llegado a Ítaca, pone al descubierto el engaño, a consecuencia de lo cual Odiseo le guardará un rencor constante; luego, dentro ya de la propia expedición ayuda una y otra vez al ejército con sus reiterados inventos y soluciones inteligentes, lo que le acarreará la envidia de otros jefes, en especial de Odiseo, y también de Agamenón, Diomedes y otros. El desenlace de una situación tal es funesto: víctima de determinadas intrigas, termina muriendo a manos de los propios griegos. Y para protestar de esta injusticia se presentará en el campamento griego su padre Nauplio, pero el ejército no le presta oídos y él, irritado, maquina la perdición de los griegos en su regreso a Grecia, lo que lleva a la práctica de dos maneras: conseguirá que las mujeres de varios de los jefes les sean infieles con diversos amantes y, de otro lado, tras encender fuegos en el cabo Cafeneo, conseguirá que varios barcos se vayan a pique al embarrancar en los acantilados, creyendo que esos fuegos eran faros de algún puerto salvador[1667].

Los poemas homéricos no lo mencionan nunca, lo que se ha explicado ya desde la propia Antigüedad como un intento de no arrojar sombra alguna sobre la figura de Odiseo[1668]. Pero las *Ciprias* certifican que era una figura conocida desde antiguo, puesto que en ese poema se aludía a los dos episodios antes mencionados, de los que el segundo presenta una variante poco extendida: el héroe moría mientras pescaba, a manos de Odiseo y Diomedes, lo que supone una acción privada y a escondidas[1669], diferente de la lapidación pública posterior. Pero el gran tratamiento de este mito tendrá lugar con la Tragedia: los tres grandes poetas escribieron al menos una pieza con este título[1670]. Dentro de este tratamiento dramático hay un elemento común: Palamedes es víctima de una intriga: se entierra dentro de su tienda una bolsa con oro, y se hace aparecer una carta —falsa— en la que se finge un acuerdo del héroe con Príamo para ayudar a la causa troyana, en pago de lo cual estaría el oro enterrado; la consecuencia de esta estratagema es la acusación pública de traición y la consiguiente condena a

morir lapidado. Este desarrollo nuevo, en el que tendrían un lugar destacado la acusación y la defensa del héroe a través de la dialéctica de la palabra, es lógicamente muy adecuado para el Teatro. Pero, a su vez, las divergencias de las fuentes mitográficas tardías en los detalles han llevado a pensar que los trágicos desarrollaban tratamientos algo distintos[1671].

Tal vez Esquilo seguía la versión que transmite un escolio al *Orestes* de Eurípides[1672]: desde el primer momento Palamedes presta grandes servicios a la expedición griega, lo que dará lugar a la envidia de Agamenón[1673], Odiseo y Diomedes, que traman un complot contra aquél: hacen prisionero a un troyano, y le obligan a escribir la falsa carta delatora: luego, lo matan y sobornan a un esclavo de Palamedes para que coloque debajo de la cama del héroe la carta y la bolsa con el oro, tras lo que lanzan contra él una denuncia por traición, y piden que sea registrada su tienda; el descubrimiento de la carta y el oro le acarrean la condena y la muerte por lapidación; finalmente, llega Nauplio exigiendo justicia contra el asesino de su hijo, pero los griegos no le hacen caso, y él trama la venganza en los promontorios de Eubea.

Sobre este tema general pueden hacerse algunas sugerencias más precisas. La acción tendría lugar en el campamento griego ante Troya. Parece segura la intervención de Palamedes y de su padre Nauplio (Fr. 181), a lo que verosímilmente podría añadirse al menos Odiseo en la parte contraria —la presencia de Agamenón y algún otro es menos segura—. El coro estaría formado por soldados griegos.

Sommerstein[1674] hace una reconstrucción sensata y sugerente de la acción dramática. Empieza adjudicando a la escena del Prólogo el Fr. 451k, donde alguien llega suplicando a Zeus que cambie los pesares del ejército griego en próspera fortuna, lo que se conseguirá con la reconciliación de los jefes ahora enfrentados[1675]. Tras la Párodos vendría el juicio: el coro podría funcionar de jurado; Palamedes desplegaría su defensa, acudiendo especialmente a los múltiples beneficios que sus inventos han supuesto para los griegos (Frs. 181a, 182 y 182a); y enfrente muy probablemente Odiseo desempeñaría la parte de la acusación. El desenlace es la bien conocida condena de lapidación, y en una parte final llegaría Nauplio irritado por el funesto destino injusto de su hijo (Fr. 181) y amenazando con sus terribles venganzas[1676].

Es también difícil su ubicación dentro de una trilogía. Mette[1677] sugiere: un hipotético *Tenes*[1678], *Filoctetes, Palamedes,* donde se escenificaría una sucesión de episodios en la llegada de los griegos ante Troya, pero esta hipótesis incumple la existencia de una unidad de acción. Sommerstein[1679] se plantea la

posibilidad de agrupar las tres obras troyanas que quedan sueltas *(Ifigenia, Filoctetes, Palamedes),* pero ante la carencia de un elemento común determinante, opta por sugerir que las tres pertenecerían a producciones que, como la del año 472, estaban formadas por cuatro piezas independientes.

181 Escolio a HOMERO, *Ilíada* IV 319:

Esquilo en *Palamedes*:

¿Por qué afrenta has matado a mi hijo?[1680]

181a ESTOBEO, I Proemio la (p. 15,11 Wachsmuth):

⟨PALAMEDES⟩.—[1681] Luego regulé la vida de toda la Hélade y de sus aliados, que estaba antes revuelta y semejante a las fieras: primeramente descubrí el muy sabio número, destacada invención[1682].

182 ATENEO, 11 B-F:

Por lo que se refiere a las comidas, los héroes en Homero tomaban en primer lugar el llamado *akrátisma* («desayuno»), a lo que da el nombre de *áriston*; lo menciona una única vez en la *Odisea*: …[1683]; y una única vez en la *Ilíada*: …[1684]… y Filemón dice que los antiguos hacían cuatro comidas: desayuno *(akrátisma),* comida *(áriston).* merienda *(hespérisma)* y cena (*deîpnos).* Y, así, llamaban al desayuno *dianēstismós* («que rompe el ayuno, desayuno»), a la comida *deîpnos*, a la merienda *dorpēstós*, y a la cena *epidorpís.* Y también en Esquilo se da esta ordenación de los nombres en los versos en que interviene Palamedes diciendo:

PALAMEDES. — Y establecí para el ejército los puestos de taxiarcos y centuriones, y delimité las comidas de forma que las conocieran: el desayuno *(árista),* la comida *(deîpna)* y la cena *(dórpa*), la tercera en tomarse.

La cuarta comida Homero la menciona de esta forma[1685]: «Y tú márchate una vez hayas merendado *(deielian)»,* a lo cual algunos llaman *deilinón* («merienda»), que es lo que está entre lo que nosotros llamamos *áriston* y *deîpnos.* Y *áriston* es lo que se toma al levantarse, y *deípnos* lo de mediodía, a lo que nosotros llamamos *áriston.* y *dórpon* lo de por la noche.

182a I) Escolio al *Prometeo encadenado* 457 Herington:

(Prometeo encadenado 454-457:

PROMETEO. — … Y no disponían ellos [los hombres] de ningún indicio cierto ni del invierno ni de la florida primavera ni del fructífero verano, sino que actuaban en todo sin previsión, «hasta que yo les enseñé las salidas de los

astros» [v. 457]). El descubrimiento de estas cosas Esquilo lo atribuyó también a Palamedes; pero tal vez también ése lo tomó de Prometeo.

II) Escolio al *Prometeo encadenado* 458a Herington:

(Prometeo encadenado 458:

PROMETEO. — … y les enseñé las puestas de los astros, difíciles de precisar). Este descubrimiento Esquilo lo atribuyó también a Palamedes; pero tal vez ése aprendió estas cosas por obra de Prometeo.

III) Escolio al *Prometeo encadenado* 459b Herington:

(*Prometeo encadenado* 459-460:

PROMETEO. — «Y además el número, el más notable de los saberes» (v. 459) inventé para ellos…). Y además atribuyó este invento a Palamedes; pero tal vez también ése aprendió estas cosas por obra de Prometeo[1686].

PENTEO

Penteo es el famoso rey de Tebas que intentó impedir la difusión del culto de Dioniso, de lo que conservamos el excelente tratamiento de Eurípides en sus *Bacantes*. Tanto por el *Catálogo*[1687] como por el único fragmento conservado sabemos que Esquilo compuso un *Penteo*, y el testimonio de Aristófanes de Bizancio nos certifica que trataba el mismo tema mítico que Eurípides[1688], lo que supone que la obra esquílea escenificaba también la muerte de Penteo.

Precisar más detalles resulta difícil. El único fragmento conservado contiene una advertencia, que normalmente se supone en boca del dios y dirigida a Penteo, en estrecho paralelo con el v. 837 de la versión euripídea[1689], lo que no ayuda mucho. No obstante, hay cierto debate, tomando como puntos de apoyo la tradición mitográfica, las peculiaridades dramáticas e intelectuales de uno y otro, así como el testimonio de la Cerámica. Son varios los puntos más debatidos. Primero, el tipo de enfrentamiento entre Penteo y Dioniso: frente al tratamiento de Eurípides, se ha supuesto en ocasiones que Esquilo presentaba un enfrentamiento armado entre ambos bloques, su ejército de soldados tebanos frente al compuesto por las bacantes dirigidas por el dios, y esta hipótesis se apoyaría en *Euménides* 24-26[1690]. así como en varios pasajes de Eurípides[1691]. Luego estaría la cuestión de la presencia de Agave, la madre del héroe, en el despedazamiento ritual de su hijo, punto éste que a veces se elimina de la versión esquílea al constatar que en la Cerámica no aparece nunca su nombre sino el de Galene. También está el interrogante sobre la presencia en escena de Cadmo y Tiresias, como hace Eurípides, sobre lo cual se suele disentir dado que la técnica dramática de Esquilo, tanto en acción como en personajes, era mucho más sencilla. Pero sobre todos estos puntos hay un desacuerdo total, comprensible ante la falta de apoyos objetivos[1692].

La información procedente de la Cerámica es compleja, dado que el primer testimonio es de finales del siglo VI —el personaje femenino tiene el nombre de Galene—, y además no hay que olvidar la hegemonía que tendría la adaptación euripídea. Ya Séchan le dedica un capítulo[1693], aunque concluye que no debía de haber diferencias importantes entre una y otra versión. Menos optimistas son Bažant y Berger-Doer[1694], que ni siquiera sustentan, al menos desde el campo de la Cerámica, la hipótesis aludida de que las representaciones de Penteo con espada reproducen una versión antigua, mientras que en la nueva, la euripídea, el héroe se ofrecía casi pasivo a las Bacantes.

Sobre su ubicación en una trilogía dionisíaca, lo más oportuno parece no

separarlo de *Las cardadoras,* aunque puede haber oscilación en su ordenación si se acepta el episodio de las hijas de Minias para esta última tragedia, todo lo cual iría cerrado con *Las nodrizas* como drama satírico. Tal vez el punto más problemático sea el cuarto elemento de la tetralogía (*¿Sémele*, *Bacantes!)*[1695].

Elmsley[1696] había sugerido que tal vez la versión esquílea de la muerte de Penteo estaba reproducida en un cuadro descrito por Filóstrato, donde se representa la muerte del héroe en el Citerón[1697], aunque lo adscribía a *Las cardadoras.* Continuando esa propuesta Herington[1698] reconstruye un hipotético trímetro yámbico («por el suelo, es una gran empresa de las mujeres inspiradas por el dios»), aunque al final él mismo lo considera simplemente un posible fragmento trágico general, y propone su inclusión en el apartado de los *Adespota*[1699].

Di Benedetto[1700] propone atribuir a esta tragedia dos pequeños restos papiráceos[1701]. En el primero (a) se consigue leer: «… Acteón… en el del Citerón… [Penteo]…», y suele interpretarse como una comparación entre los dos héroes, que murieron ambos en el Citerón[1702]. Pero más sugerente es el análisis que hace Di Benedetto del fragmento segundo (b), que a su juicio reitera el motivo de las puertas de la cárcel o de la ciudad que se abren mágicamente para que las bacantes puedan salir de Tebas y huir a los montes[1703], y que reconstruye: «… al ejército[1704]… la región… [y el soberano de cuernos de toro[1705]] tras coger [el tirso con su mano]… y las puertas para nosotros al punto…[1706]». Supone estas palabras, de carácter informativo, en boca de un personaje favorable a Dioniso, y sugiere que pertenecen al *Penteo* de Esquilo. A mi juicio el análisis filológico es atractivo, pero no hay ningún apoyo de su pertenencia a Esquilo, por lo que podrían ser adscritas a cualquier otro poeta.

183 GALENO, *Comentarios el libro VI de las «Epidemias» de Hipócrates,* p. 47, 25[1707]:

… y no dejes caer al suelo ni una gota de sangre[1708].

LAS MUJERES DE PERREBIA

El topónimo de Perrebia, en Tesalia, y los fragmentos conservados de esta obra nos sitúan con seguridad en el relato mítico de Ixión, soberano de los lapitas. Se había casado con Día. hija de Eyoneo[1709], y ya desde esos primeros momentos Ixión se revelará como prototipo de la ingratitud. En primer lugar, había prometido a su suegro valiosos regalos por la mano de su hija[1710], pero al ir éste a recogerlos le dio muerte empujándolo a una fosa llena de brasas ardiendo[1711] con lo que se hizo reo de diversas faltas y delitos: había actuado con engaño y perjurio *(dolophónos)*; además, había quedado manchado por el derramamiento de sangre *(miarós),* por lo que precisaba de la purificación correspondiente; también era impío *(asebḗs),* dado que fue el primero que dio muerte a un pariente, lo que suponía una comunidad de vínculos religiosos[1712]. En tal situación le sobrevino la rabia que envían los dioses *(lússa),* y ninguno de ellos quería purificar a este criminal, como solía hacerse en otros casos. Sólo Zeus se avino a ello en calidad de purificador *(katharós)* y de protector del suplicante *(ikésios).* Pero la ingratitud de Ixión volvería a repetirse en el episodio de su enamoramiento de Hera, la diosa madre y esposa de Zeus, tema éste que debía de tratarse en el *Ixión*[1713].

La existencia de esta pieza esquílea nos viene confirmada por su mención en el *Catálogo*[1714] y por la indicación de las fuentes de los fragmentos. A su vez, el contenido de los propios fragmentos nos sitúa con seguridad en el episodio del héroe con su suegro, lo que equivale al relato de la primera manifestación de su impiedad. Tal vez podríamos sugerir que la primera parte de la tragedia se ocupaba de la reclamación de Eyoneo y que, en un momento dado, tenía lugar su penoso final, tras lo que Ixión se vería presa de la rabia[1715], en paralelo a lo que le sucede a Orestes en *Coéforas*[1716]*,* cuando se siente invadido por esa extraña sensación de rabia que le empuja a vengar la muerte de su padre, obra ésta en la que tiene relevancia especial este motivo de dar muerte a un pariente.

Los fragmentos 184 y 185 estarían haciendo referencia a los sobresalientes regalos prometidos en vano a Eyoneo[1717]. Y los núms. 186 y 186a aludirían a su muerte, en la que destaca el componente del engaño[1718], así como la práctica ritual de chupar y escupir la sangre de la víctima como recurso para librarse de la venganza del muerto[1719].

Respecto a su ubicación trilógica suele aceptarse la existencia de un conjunto dramático sobre el mito de Ixión, en el que esta pieza ocuparía el primer lugar, y luego vendría al menos el *Ixión.* El problema en esta ocasión es

que no disponemos de ningún tercer título posible, y menos aún de un drama satírico. Siempre existe, no obstante, la posibilidad de que se tratase de una trilogía no ligada, como sucede con la de *Persas,* lo que eliminaría la necesidad de una tercera pieza[1720].

El material iconográfico se refiere en su mayor parte al posible argumento del *Ixión.* Sobre la muerte de Eyoneo, Webster recoge un bastante hipotético testimonio[1721].

184 ATENEO, 499 A:

Esquilo en *Las mujeres de Perrebia* dice:

¿Dónde están para mí los muchos regalos y primicias[1722]? ¿Dónde las copas[1723] forjadas en oro y de plata?[1724]

185 ATENEO, 476 C:

Esquilo en *Las mujeres de Perrebia* presenta a los perrebos utilizando cuernos en vez de copas con estas palabras:

… con cuernos labrados en plata que tienen acopladas embocaduras de oro[1725].

186 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 352, 33:

Del verbo *aióll*ō deriva también *apaiólē,* el engaño y privación. Esquilo[1726]:

… ha muerto ignominiosamente con pérdida fraudulenta de sus riquezas[1727].

186a Véase Fr. 122a

PENÉLOPE

Tanto el *Catálogo*[1728] como la fuente del único fragmento conservado nos certifican que Esquilo escribió una obra con este título, lo que nos lleva a situar su tema en el contexto narrativo de la *Odisea* lógicamente. De otro lado, sobre el contenido del fragmento toda la crítica coincide en ver una referencia a la llegada del héroe a Ítaca en el poema homérico, cuando se presenta como cretense de noble estirpe[1729] con la pretensión de, mediante este engaño, tener el tiempo suficiente para preparar la venganza sobre los pretendientes.

Es claro, pues, que la trama argumental se centraba en la llegada de Odiseo a la patria, lo que equivale a decir que Esquilo transformaba en acción teatral el relato épico de los últimos cantos de la *Odisea*[1730], lo que a su vez encaja bien con la propuesta trilógica más aceptada: *Los evocadores de espíritus, Penélope* y *Los recogedores de huesos,* con *Circe* como drama satírico[1731].

Katsouris[1732] concreta los pasajes odiseicos susceptibles de influir en la configuración de la adaptación esquílea y, así, señala los varios pasajes en que el héroe, bajo su apariencia de mendigo, tiene algún tipo de relación con Penélope[1733], aunque considera que los dos más importantes debieron ser XIX 96-503 y XXIII 165-343. En el primero asistimos al encuentro entre el falso extranjero y la reina: Odiseo se presenta como cretense hijo de Deucalión, y Penélope por su parte le cuenta su triste vida en soledad desde que su marido partió para Troya, al tiempo que le pide noticias sobre su destino actual; luego le ofrecerá baño y lecho, lo que dará lugar al reconocimiento por parte de Euriclea. En el segundo pasaje tiene lugar el episodio del reconocimiento de Odiseo por Penélope. No obstante, Katsouris, con buen criterio a mi juicio, piensa que el tema del reencuentro de los esposos no es materia suficiente para una tragedia, y sugiere que también se trataba el conflicto con los pretendientes (canto XXII). Sommerstein[1734] precisa que el motivo central era la venganza, y que la acción escénica trascurriría en algún lugar de la parte superior del mégaron, donde las criadas de la reina compondrían el coro. Por mi parte, y dejando a un lado algunos de los pormenores señalados, creo que efectivamente el nudo argumental era la venganza sobre los pretendientes, en cuyo desarrollo tenía un papel central Penélope como personaje en torno al cual actuaba el coro de criadas.

187 *Etymologicum Genuinum, α* 1468 Lasserre-Livadaras[1735]:
⟨ODISEO⟩.— Yo soy cretense de muy antiguo linaje[1736].

POLIDECTES

De esta obra sólo tenemos el testimonio del *Catálogo*[1737], lo que dificulta cualquier conjetura más o menos precisa y con cierta verosimilitud.

Polidectes es el rey de la isla de Sérifo, a cuya playa llega el arca conteniendo a Dánae y a su hijo Perseo. Los recoge Dictis, hermano de aquél, y los cuida generosamente. Pero con el paso del tiempo, Polidectes entra en deseos de unirse a Dánae, y el ya crecido Perseo se convierte en un obstáculo para sus planes. En un banquete el rey impone al héroe la obligación de matar a Medusa y traerle su cabeza, lo que Perseo consigue con la ayuda de Hermes y Atena. De regreso a Sérifo se encuentra una situación angustiosa: Dánae y Dictis se han refugiado en un altar al fracasar en su intento de calmar la ira de Polidectes. Perseo comunica el éxito de su empresa, lo que da lugar a la liberación de su madre, y a continuación muestra al rey la cabeza mágica del monstruo, lo que producirá su inmediata petrificación, como bien sabía el joven héroe. Es el motivo popular del rey que pretende abusar de su poder en la persona de una mujer cuya única defensa es su hijo, al que aquél le exige una prueba arriesgada si quiere librar a su madre; el joven héroe se pone en camino, triunfa y retorna, todo lo cual suele ser acompañado por el castigo del rey opresor.

Las escasas sugerencias que pueden hacerse se apoyan en la tradición mitográfica y en las representaciones iconográficas. Al primer grupo pertenecen sobre todo el relato de Ferecides[1738] y los fragmentos del *Dictis* de Eurípides[1739]. Al segundo, una serie de vasos, en especial los que recogen el motivo de la presentación de la cabeza de Medusa a Polidectes y su consiguiente petrificación. De todo ello podemos imaginarnos que en una primera parte de la obra se escenificaba la penosa situación de Dánae y Dictis, enfrentados al rey, tras lo que tendría lugar la llegada del héroe y el pétreo desenlace, que ocurriría fuera de la escena y sería traído en una narración de mensajero. Pero en realidad es pura hipótesis. Aélion pone énfasis en que esta tragedia presentaría de forma clara el esquema de súplica[1740].

Sobre la cronología y su posible tetralogía, cf. la Introducción a *Las Fórcides*.

PROMETEOS[1741]

187A GALENO, *Comentarios al libro VI de las «Epidemias» de Hipócrates*, p. 47, 25[1742]:

… cuídate de que no te alcance en la boca una gota, pues es amarga †y los vapores no a través de la existencia†[1743]… [1744]

188 Escolio a ELIO ARISTIDES, *Discursos* 3 (46) 97, p. 501, 16 Dindorf:

(ELIO ARISTIDES, *Discursos* 3, 97:… el premio carente de riesgo del silencio, como dijo un poeta de Ceos). Lo de «premio carente de riesgo del silencio» es de Simónides de Ceos[1745]. Y también Esquilo en *Prometeo encadenado*[1746]:

…, pues para muchos de los mortales el silencio es una ganancia[1747].

188a Anónimo, *Estudios de Métrica*, en Papiro de Oxirrinco 220 XI 1[1748]:

… esquema tal: …[1749] Otro semejante lo ofrece de nuevo Esquilo en *Prometeo* así:

> …[1750]
> *de* …[1751] *de sonido infausto*
> …[1752]

189 Antiaticista, en *Anecdota Graeca* 116, 7 Bekker:

khérsa («barbecho»): lo no cultivado. Esquilo en *Prometeo*[1753].

189a PLUTARCO, *Sobre la fortuna* 98C:

No las (a las fieras) aventajamos y dominamos por azar ni de forma espontánea, sino que fue Prometeo, o sea, el raciocinio, el causante:

⟨PROMETEO⟩. —[1754] … al dar (yo) las crías[1755] de caballos y asnos y los retoños de toros en sustitución de los esclavos y relevo de los trabajos duros…[1756], según Esquilo.

PROMETEO LIBERADO

En la Introducción al *Prometeo portador del fuego* trato los aspectos generales en torno la figura mítica de Prometeo, así como los diversos problemas concernientes a las obras dramáticas con ese nombre: el posible número de piezas sobre el Titán, su distribución y ordenación dentro de una discutida trilogía, su debatida autoría esquílea y su fecha. Aquí me reduciré a lo relativo al *Prometeo liberado.*

Desde la perspectiva del relato en esta parte del mito de Prometeo hay varios elementos identificados ya antes de la Tragedia[1757]: 1) el Titán es encadenado por Zeus, y con ello se produce una situación paralela a la de los otros Titanes, aunque la causa del castigo es distinta en uno y otro caso; 2) el rey de los dioses envía contra él una águila que le devora sin fin el hígado, hasta que Heracles la mata; 3) no disponemos de ningún testimonio claro sobre la liberación, de forma que aparentemente estaríamos ante un caso más de esos castigos eternos impuestos por Zeus; y 4) en Píndaro[1758] se habla del oráculo sobre Zeus y su posible unión con Tetis, pero es Temis la que lo conoce y es ella la que lo comunica al soberano de los dioses. Sin embargo, por los datos disponibles hay que esperar a la Tragedia para asistir a la aparición de algunos elementos nuevos, aunque, claro está, siempre existe la posibilidad de que sean previos en alguna medida: 1) Prometeo será liberado de sus cadenas[1759], y ello tras una muy larga etapa de sufrimiento[1760]; y 2) ahora es Prometeo el único que conoce el oráculo que intranquiliza a Zeus, de donde este elemento se convierte en un instrumento de presión en manos del Titán en su enfrentamiento con el rey de los dioses, de forma que aquél se obstina una y otra vez en el *Prometeo encadenado*[1761] en mantenerlo secreto a fin de presionar a éste y alcanzar así su liberación. Pues bien, este segundo componente en el paso de Prometeo por la Tragedia puede ser interpretado de dos formas distintas: algunos piensan que se trata de un recurso dramático más, inventado para crear un nudo profundo que actualice el viejo enfrentamiento hesiódico; pero tal vez sería más oportuno encuadrarlo dentro de esa nueva faceta de Prometeo como «sabio», entre cuyos conocimientos está el saber profético, que se manifiesta con Ío en el *P. encadenado,* y ahora en el *P. liberado* con Heracles y con este secreto que atemoriza al propio Zeus, de forma que el enfrentamiento tal vez sea algo más que puro teatro y pueda hablarse mejor de un debate teológico[1762].

Por el *Catálogo*[1763] y por el testimonio de varias de las fuentes de los fragmentos transmitidos sabemos que hubo una tragedia titulada *P. liberado*[1764].

Tanto el propio título como el Fr. 202c dejan ver que la trama versaba sobre cómo en un momento dado nuestro protagonista era liberado del suplicio a que Zeus lo había encadenado, y algunos escolios a la pieza conservada precisan que continuaba la trama del *P. encadenado*[1765], de forma que en líneas generales podemos afirmar que a la situación de enfrentamiento total en que terminaba esa tragedia seguía una nueva obra *(P. liberado)* en la que el Titán se veía libre de sus cadenas.

La información sobre la materia argumental de esta tragedia procede de tres tipos de fuente: los propios fragmentos transmitidos, las posibles alusiones en la pieza conservada y diversos escolios a esta última. Del estudio de todas estas fuentes podemos precisar varios datos.

La determinación del escenario de la obra es ya el primer problema. Es claro que la tragedia anterior *(P. encadenado)* transcurría en un lugar apartado de la muy lejana Escitia, en el extremo noroccidental del mundo, al borde del Océano; y en un momento de la escena final (1016-1021) Hermes anuncia a Prometeo que el rayo de Zeus asolará la escarpada cumbre en la que se encuentra atado el Titán, de forma que la tierra lo tragará y retendrá abrazado hasta que en un día muy lejano vuelva de nuevo a la luz, que será la situación de la tragedia siguiente; y a resultas de todo esto una parte de la crítica concluye que no hay cambio de escenario entre una y otra obra[1766]. Frente a este criterio la versión tradicional habla de que Prometeo fue precipitado en el Tártaro[1767], para más tarde reaparecer encadenado en una cima del Cáucaso real, el que está situado entre el mar Negro y el mar Caspio, paraje en el que trascurriría la acción de esta otra tragedia *(P. liberado)*[1768]. Es difícil tomar partido, porque realmente los testimonios presentados por una y otra parte son desmontables desde la óptica de cada una; y a mi juicio la clave está tal vez en cómo entender el v. 1019 de la pieza conservada, si hacemos una interpretación simple del verso o amplia a la luz del contexto[1769].

El coro está compuestos por Titanes, los viejos compañeros del protagonista que vienen solidarios (Fr. 190) al lado del que aún sigue sometido a un castigo impuesto por Zeus, al tiempo que le cuentan con pormenor su largo viaje hasta encontrarlo (Frs. 191-192a). Ellos, que lucharon contra los dioses olímpicos por el poder, han alcanzado ya su perdón[1770], aunque en la tragedia anterior[1771] seguían encerrados en el Tártaro, castigo que habían recibido precisamente por la ayuda y consejo que Prometeo había prestado a Zeus. Por el contrario, Prometeo, que se enfrentó a Zeus por el bien de la raza humana, sigue sometido a un sufrimiento que parece no tener fin. Tal vez con esta divergencia de

situaciones el poeta buscaba plasmar cierta vacilación en la actitud del Prometeo de esta tragedia, en la que el dolor ha hecho mella en el obstinado corazón del filantrópico Titán.

Respecto a los personajes, es segura la presencia de Prometeo y Heracles (Frs. 195-200). Luego la crítica ha ido haciendo sugerencias, que comentaré al hablar de la acción dramática[1772].

También puede certificarse con seguridad la presencia de ciertos temas en la materia argumental. La mayor parte de ellos están en relación con Heracles, el otro gran personaje de la tragedia: la tortura del águila está confirmada por el Fr. 193[1773], además el texto del Fr. 200 parece indicar que la muerte del animal tenía lugar en escena por obra de las flechas de Heracles[1774], y Prometo tenía para con él las debidas palabras de agradecimiento (Fr. 201); luego está el tema del secreto-liberación (Frs. 202b y 202c) entre ambos personajes, nudo central de la acción, y dentro de él el punto relativo al dios que esté dispuesto a reemplazar a Prometeo y bajar al Hades[1775], sobre todo lo cual volveré más abajo; a su vez. los Frs. 195-199 muestran que el Titán profetizaba el futuro de Heracles, en paralelo a como había hecho con Ío en la tragedia previa[1776]. En el desenlace se procedía a la exaltación de Prometeo con la concesión de una corona (Fr. 202). Finalmente, es también verosímil suponer que en algún momento de la obra Prometeo volvía a mencionar los grandes favores que había dispensado a la estirpe de los hombres, sobre todo si se acepta que el Fr. 189a pertenecía realmente a esta tragedia.

El núcleo dramático de la tragedia estaba en el binomio secreto-liberación. Prometeo conoce un augurio secreto[1777] sobre el futuro de Zeus, que consta de dos elementos: 1) Zeus habrá de unirse a una mujer —sólo Prometeo sabe que es Tetis— de la que nacerá un hijo que será mucho más poderoso que su padre: 2) en tal situación Zeus pretende enterarse a toda costa de quién pueda ser esa mujer, para evitar la unión, puesto que teme que le pase con ese posible futuro hijo lo que le ha sucedido a Crono con él, y amenaza al Titán con un encadenamiento eterno y con la llegada del águila que aumentará el sufrimiento; pero éste exige que Zeus ceda y lo libere, antes de dárselo a conocer. El tema y el contenido del secreto están avanzados en repetidas ocasiones en el *P. encadenado*[1778], los mencionan las notas informativas de los Frs. 202b y 202c, y se cuentan en algunas otras fuentes[1779]; y por esos mismos Frs. 202b y 202c, además de por otros testimonios[1780], sabemos que eran tratados, incluso de forma detallada, en esta tragedia del *P. liberado*. Pero el tema y el desarrollo de la liberación son más complejos, y componen el núcleo de la escena entre

Prometeo y Heracles, en la que pueden establecerse dos momentos. Primero está el motivo del águila y su muerte, con el consiguiente cese de ese sufrimiento: el Fr. 200 certifica varios extremos (es Heracles el que la mata; el propio texto parece confirmar que el flechazo se hacía a la vista del auditorio; y el héroe suplicaba la ayuda de Apolo); el Fr. 201, con esa referencia contrapuesta de admiración hacia Heracles y de desprecio hacia su padre Zeus, implica —a mi entender, aunque este punto es objeto de polémica— una neta separación de la escena en dos partes: en la primera se acaba con el águila, y en la segunda tendrá lugar la liberación definitiva, pero entre una y otra Prometeo intercala esta exclamación de afectos contrapuestos. Además, algunos testimonios permiten suponer que el comportamiento del héroe recién llegado se debió a un impulso espontáneo de piedad, que no estaba predeterminado: un escolio al *P. encadenado*[1781] parece traslucir tal espontaneidad; pero aparece mucho más claro en un pasaje de [Probo][1782], que desde Weil[1783] la crítica suele aceptar que seguía de cerca la tragedia griega, y donde vemos cómo el héroe a su llegada actúa de forma inmediata ante el acoso del águila, mientras que a continuación muestra una mayor cautela ante la liberación propiamente dicha, lo que además destacaría una vez más esta separación entre las dos partes que vengo destacando. A su vez, el segundo momento de la escena es el punto central: la liberación del Titán[1784]. Ya en la tragedia previa[1785] Prometeo había fijado de forma expresa sus condiciones: no revelará su secreto *antes de que* Heracles lo libre de sus cadenas. Frente a esta postura se yergue la inflexibilidad de Zeus. He aquí el conflicto. Y en esta situación es verosímil suponer, de un lado, una postura inicial de Prometeo rígida en sus pretensiones, sabedor del poder del arma que posee, el secreto; y del otro lado, Heracles tratando de persuadir al Titán del rigor de Zeus. A lo largo del enfrentamiento Prometeo empezaría a dar pruebas de su ablandamiento, movido por el sufrimiento de tantos años, como señala bien el Fr. 193, donde manifiesta incluso su deseo de morir antes que seguir en medio de tan angustiosas calamidades, pero ni siquiera eso le permite Zeus[1786]; por el contrario, los Titanes del coro, antiguos rivales también del soberano de los dioses, ahora han alcanzado el perdón y viven felices[1787]. Al final, efectivamente, se alcanzaba la solución armónica de las partes: el Fr. 202c y la mencionada cita de [Probo] son inequívocos sobre la lógica marcha de los acontecimientos: el Titán aceptaba revelar su secreto, y entonces —y sólo entonces— Zeus, por mediación de Heracles, le concedía la tan esperada liberación.

En esta misma escena con Heracles tenía lugar también la profecía en la que

Prometeo le anunciaba su futuro, en paralelo a como había hecho con Ío en la tragedia anterior. Los Frs. 195-199 son inequívoco testimonio[1788]. Pero también en este punto tenemos incertidumbre sobre en qué momento de la escena ocurría: para Higino[1789] la información tiene lugar en el primer momento, y en agradecimiento Heracles mata el águila[1790]; otros[1791] prefieren suponer que sucedía tras la muerte del águila, porque así es dramáticamente más efectiva la escena; pero también ha sido propuesta una tercera opción[1792], al final de la escena como broche final a toda la acción[1793].

También el *P. encadenado* adelanta un tema que muy verosímilmente debía tratarse ahora en la tragedia siguiente: el dios que habrá de sustituir a Prometeo en el Hades[1794]. La mayor parte de la crítica piensa en Quirón, el centauro que fue alcanzado involuntariamente en una rodilla por los dardos envenenados de Heracles, lo que le produjo una herida dolorosísima e incurable que le hacía desear la muerte tras ceder su inmortalidad a un mortal. Normalmente esta hipótesis se apoya en dos pasajes de Apolodoro[1795], cuyo sentido general parece aludir a que Quirón, que era inmortal, accedió a cederle a Prometeo esa prerrogativa para poder morir y poner fin, así, al dolor de la herida. Pero el problema está en que el Titán era también inmortal, como queda de manifiesto en la tragedia previa[1796]; además, ningún dios estaría dispuesto a tal sustitución siguiendo siendo dios[1797], lo que ha llevado a que algunos vean un *adúnaton,* un imposible, en las palabras de Hermes (vv. 1026ss.) para debilitar la fiera oposición del Titán en los últimos versos de la tragedia conservada, pero que luego en la pieza siguiente, cuando se alcanzaba la liberación, se volvería al tema con una solución inesperada y dramáticamente efectiva. En tal situación me parece que hay sólo dos soluciones, aunque una y otra presentan zonas oscuras: o bien pensar mejor en Heracles[1798] como beneficiario de la donación de Quirón, o bien seguir manteniendo la opción de Quirón pero con el matiz de que el Centauro no pretendía ceder su inmortalidad sino, simplemente, cambiarse por Prometeo y luego morir.

Finalmente está el tema de la corona mencionada en el Fr. 202, que habría que poner en relación con el pasaje de [Probo] arriba mencionado, donde se añade el elemento complementario del anillo. Parece claro que se utilizaba para la exaltación final del protagonista[1799], al tiempo que permitía la escenificación del origen cultual de las fiestas atenienses en honor del Titán[1800], la carrera de antorchas que arrancaba del altar de Prometeo en la zona de la Academia, donde se encendían las antorchas, y a través del Cerámico llegaba hasta la ciudad[1801]. Pero tal vez convendría insistir en un punto: con este recurso se alcanzaba un

armónico equilibrio de las dos partes antes en conflicto, puesto que al lado de la exaltación del Titán queda al tiempo salvado el prestigio de Zeus con ese mantenimiento simbólico del anillo y la corona como testimonio de su antiguo encadenamiento, de forma que la corona, por ejemplo, adquiere un valor ambiguo[1802].

A la luz de estos temas comentados puede pergeñarse en cierta medida la marcha de la acción dramática. Podría aceptarse la existencia de un Prólogo[1803] en el que Prometeo haría referencia a su largo período de encadenamiento así como a su nuevo sufrimiento, el águila, aunque no es menos cierto que ambos puntos están recogidos en el Fr. 193, inequívocamente situado tras la Párodos. La entrada del coro de Titanes, paralela a la de las Oceánidas en la tragedia anterior, marcaría el comienzo real de la acción, pero también daría paso a un contraste entre su situación actual de libres y la doliente de Prometeo (Fr. 190), al tiempo que en una amplia tirada anapéstica iban describiendo el camino seguido hasta llegar ante Prometeo (Frs. 191-192a)[1804]. Luego vendría una escena entre el protagonista y el coro y su corifeo, a la que pertenecería el gran parlamento del Fr. 193, donde el Titán daba salida a su inmenso dolor ante la insufrible situación en que se encontraba, y parece dejar traslucir un estado de ánimo menos radical que la violenta y rígida determinación que esgrimía al final de la obra precedente.

En la lista de personajes del *P. encadenado* recogida en la mayoría de los manuscritos se menciona a Heracles y a Gea, lo que es un claro error de la tradición manuscrita, dado que ninguno de los dos interviene en la pieza conservada; ahora bien, como Heracles aparece en esta otra, se ha pensado que también lo hacía la madre de Prometeo. Carecemos de otros testimonios que el mencionado, y en consecuencia se hace difícil tomar una postura con fundamento: algunos eliminan esta posibilidad[1805], pero otros la aceptan y suponen siempre que se trataba de una escena en la que Gea-Temis venía a tratar de persuadir a su hijo de que cediese en su obstinada actitud[1806]. En mi opinión su presencia en este momento de la trama tiene cierta verosimilitud, sobre todo si la consideramos una escena paralela a la de Océano en la tragedia precedente.

Así se llega a la escena Prometeo-Heracles, paralela a su vez a la de Ío en el *P. encadenado*. Más arriba he comentado los posibles temas tratados, entre los que destacarían dos momentos centrales pero bien deslindados entre sí: la muerte del águila y el debate en torno al binomio secreto-liberación en los términos ya mencionados. La ubicación de los otros temas (la profecía y el personaje que habrá de sustituirle en el Hades) es mucho más problemática, como ya he

señalado. Así, al final de esta escena se llegaba a la reconciliación entre Zeus y Prometeo, lo que conllevaba la liberación real y física del protagonista, verosímilmente por obra de Heracles, que cortaba las cadenas[1807].

La acción de desenlace se ocuparía de la exaltación del héroe, con el otorgamiento de al menos una corona y la institución de la fiesta ritual en homenaje al espíritu filantrópico del Titán amigo de la estirpe humana[1808]. Ahora bien, se ha propuesto en ocasiones una hipótesis que me parece atractiva: al final también Zeus se manifestaba protector de la estirpe de los hombres y les concedía un gran bien: la Justicia, como componente esencial para la vida en comunidad, y que ha sido mencionada en cierta medida en los Frs. 196 y 198[1809].

El material iconográfico ofrece al menos una pieza destacada. Desde 1969 disponemos de una cratera apulia (350-340 a. C.) que, ya desde los primeros momentos, Trendall[1810] puso en relación con esta tragedia. La escena representa a Prometeo atado a una roca y rodeado diversos personajes: junto al Titán, a su izquierda, aparecen Heracles con el arco y Atena con una corona, y a la derecha, junto a un personaje femenino sin identificación segura, está Apolo; debajo de Prometeo el águila cae herida por una flecha, al lado hay una mujer llevando una antorcha, y a la derecha una Erinis (Fr. 193.9), mientras que en el extremo izquierdo hay otro personaje femenino indeterminado. Las tres figuras femeninas sin precisar han sido objeto de variadas conjeturas (Gea-Temis, Tetis, Perséfona, Deméter, etc.)[1811]. Tres fragmentos de una segunda cratera ática (370-360 a. C.), dados a conocer en los años noventa del siglo pasado[1812], representan una escena que se corresponde con el vaso apulio: junto al personaje encadenado puede afirmarse con gran posibilidad la presencia del águila, de Apolo e incluso de Hermes. En cualquier caso, ambas cerámicas permiten sugerir la presencia, física o en forma narrativa, de varios de los personajes mencionados más arriba.

190 ARRIANO, *Periplo del Ponto Euxino* 19.1:

Desde allí (el Bósporo Cimerio y la ciudad de Panticapeo) hasta el río Tanais[1813], sesenta estadios. Se dice que éste sirve de límite entre Asia y Europa; nace en el lago Meotis[1814] y desemboca en el mar del Ponto Euxino. Sin embargo, Esquilo en el *Prometeo liberado* hace al Fasis[1815] límite de Europa y Asia. Y, así, hace que los Titanes digan a Prometeo:

CORO DE TITANES. —

…[1816]
… hemos venido…
a contemplar, Prometeo,

estas tus penalidades
y de encadenamiento este padecer
…

Más abajo precisan a qué región tan apartada han llegado:…[1817]

191 ARRIANO, *Periplo del Ponto Euxino* 19.2[1818]:

CORO DE TITANES. —

…[1819]
donde al común[1820] término de ambas tierras
de Europa y de Asia, al gran Fasis[1821],
…[1822]

192 ESTRABÓN, I 2. 27:

Yo me manifiesto de acuerdo con la opinión de los antiguos griegos: al igual que los asentamientos conocidos en el norte recibían el nombre de Escitas —o Nómadas, según Homero—, y al igual que, cuando más tarde también fueron conocidos los del oeste, se les denominó Celtas e Iberos, o de manera mezclada Celtíberos y Celtoescitas, con lo que se ordenaba con un único nombre por ignorancia los grupos étnicos diferentes, así también todos los asentamientos del sur junto al Océano recibían el nombre de Etiopía. Y lo certifican los siguientes testimonios: Esquilo en *Prometeo liberado* dice así:

⟨CORO DE TITANES⟩. —

…[1823]
y a la sagrada y de purpúreo fondo
corriente del mar eritreo[1824],
y a la de broncíneo resplandor a orillas del Océano
laguna[1825] todo alimento de los etíopes,
donde el Sol que todo lo ve una y otra vez
a su cuerpo inmortal y a la fatiga de los caballos
descanso da en las cálidas
desembocaduras de agua suave.

Y así, puesto que a todo lo largo de la región meridional el océano presenta en relación con el sol esa utilidad y posición, también a todo lo largo de ella parece que (Esquilo) sitúa a los etíopes. Y Eurípides en el *Faetonte* dice que…[1826]

192a HESIQUIO, π 2439:

pláka hēliakén («planicie del sol»): la región de levante[1827].

193 CICERÓN, *Tusculanas* II 22-26:

22[1828] … ¿Podemos acaso nosotros menospreciar el dolor, cuando vemos al propio Hércules dolerse de forma tan insufrible? 23 Hagamos comparecer ahora a Esquilo, no poeta solamente sino también pitagórico —pues así nos ha llegado la tradición—. ¡De qué manera en él sobrelleva Prometeo el dolor, que sufre por causa del robo de Lemnos![1829]: «De donde corre la noticia de que el fuego fue entregado a los mortales a escondidas: el sabio Prometeo lo había escondido con engaño y el castigo había pagado a Júpiter, por destino supremo»[1830]. Mientras pagaba, pues, este castigo atado al Cáucaso dice lo siguiente:

PROMETEO. — Estirpe de los Titanes, aliados de mi propia sangre[1831], criaturas engendradas por el Cielo[1832], contempladme atado y encadenado a unas ásperas rocas, de igual forma que en el horrísono mar amarran la nave los despavoridos navegantes temerosos de la noche, (v. 5) Así me ha clavado aquí el hijo de Saturno, Júpiter, y la voluntad de Júpiter se ha asociado a las manos del Fundidor[1833]. Éste, insertando estas cuñas con cruel artificio, ha traspasado mis articulaciones; atravesado, desdichado de mí, por esta destreza habito este asentamiento de las Furias. (10) Ahora, además, cada tres días, funesto día, el servidor[1834] de Júpiter llega en un vuelo funesto y, desgarrándome con sus curvas garras, me despezada en alimento cruel. Luego, una vez harta y saciada copiosamente de un hígado pingüe, emite un inmenso graznido y, al[1835] tiempo que se aleja en su vuelo en dirección al cielo, su emplumada cola lame mi sangre. (16) Pero cuando el devorado hígado se ha restablecido por insuflación[1836], entonces de nuevo ávida retorna a los repulsivos pastos. Así alimento a este guardián de mi triste suplicio, que me envilece vivo con un eterno infortunio. (2o) Pues, como veis, sujeto por las ataduras de Júpiter no puedo ahuyentar de mi pecho a la funesta ave. Así, privado de mí mismo afronto estas angustiosas calamidades mientras busco con diligencia el término de mi mal con el ansia de la muerte, pero lejos de mi destrucción soy apartado por la voluntad de Júpiter. (25) Y antigua es ya esta luctuosa calamidad y acumulada durante terribles siglos desde que fue fijada a mi cuerpo, del que licuadas por el ardor del sol caen gotas, que destilan sin cesar las rocas del Cáucaso[1837].

Difícilmente, pues, parece que podamos llamar no infortunada a una persona de tal forma afectada y, si éste es infortunado, con seguridad que el dolor es un infortunio.

26 Tú realmente hasta aquí estás defendiendo mi causa; pero al punto habré de verlo. Entretanto, ¿de dónde son estos versos? No los conozco.

Te lo diré, por Hércules, ya que lo preguntas de manera directa. ¿No ves

acaso que estoy a rebosar de ociosidad?

Entonces, ¿qué?

Frecuentaste, creo, cuando estuviste en Atenas, las escuelas de los filósofos.

Efectivamente, y con agrado en verdad.

Observabas que, aunque en aquel momento no había nadie muy elocuente, sin embargo ellos mezclaban versos con la prosa.

Efectivamente, y eran muchos realmente en el caso del estoico Dionisio.

Dices bien. Pero éste lo hacía casi como al dictado, sin ninguna selección ni elegancia, mientras que Filón respetaba el ritmo debido, los versos estaban seleccionados y los añadía en el lugar debido. Así pues, una vez que le cogí gusto a esta declamación casi para viejos, me sirvo especialmente de nuestros poetas; pero estos datos en alguna parte faltaron, por lo que traduje muchos textos de los griegos, para que en este tipo de disertación la prosa latina no careciera de ornamento alguno.

194 Nauck² = 189a Radt

195 GALENO, *Comentarios al libro VI de las «Epidemias» de Hipócrates,* p. 47, 25[1838]:

⟨PROMETEO⟩. — (a Heracles)[1839] Sigue recta esta senda. Y primeramente llegarás junto a los soplos del Bóreas[1840], donde cuídate del bramido que se precipita cual tempestad, no sea que te arrebate con un viento de riguroso invierno volteándote de repente.

196 ESTEBAN DE BIZANCIO, 7, 3:

Abios: tribu escita… pero Dídimo[1841] dice que es tracia. Y Esquilo los llama Gabios con la adición de una *gamma* en *Prometeo liberado*:

⟨PROMETEO⟩. — (a Heracles)][1842] Luego llegarás al pueblo más justo y hospitalario de todos ⟨x —⟩[1843], a los gabios[1844], donde ni el arado ni el azadón que abre la tierra horadan terreno alguno de cultivo, sino que los campos por sí solos[1845] producen sustento abundante para los mortales.

En términos semejantes se expresa también Filostéfano[1846] y otros. Y son escitas.

197 Escolio a APOLONIO DE RODAS, IV 282-291b:

Dice (Apolonio de Rodas) que el Istro baja de los hiperbóreos y de los montes Ripeos —se expresó así siguiendo a Esquilo, que lo dice en *Prometeo liberado*— y que, al llegar en medio de los escitas y los tracios, se bifurca y un brazo del río se precipita en el mar frente a nosotros, o sea, desemboca en el mar

Póntico, y el otro en el golfo Adriático.

198 ESTRABÓN, VII 3, 7:

Y también Esquilo es manifiesto que coincide con el Poeta[1847] cuando dice de los escitas:

…, pero los escitas de sabias leyes y que se alimentan con queso de yegua…[1848]

199 ESTRABÓN, IV 1. 7:

Entre Masalia[1849] y las bocas del Ródano hay una llanura que dista del mar unos cien estadios, tiene también otro tanto de diámetro, y es de forma circular. Recibe el nombre de Pedregal por el hecho de que está llena de piedras del tamaño de la mano, bajo las que ha echado sus raíces un manto de grama, de donde los ganados obtienen abundante pasto. En medio hay corrientes de agua, manantiales salinos y montones de sal. Pues bien, toda ella. y la región que está por encima, están sometidas a la acción del viento, pero sobre esta llanura se precipita de manera especial el negro bóreas, un viento violento y frío. Se dice, efectivamente, que algunas piedras son arrastradas y hechas rodar y las personas arrojadas lejos de sus carruajes y desnudadas de sus armas y vestidos por obra de la fuerza de este viento. Aristóteles[1850] dice que las piedras, despedidas hasta la superficie por efecto de los movimientos de tierras llamados «verticales», van rodando juntas hasta que caen dentro de las cavidades de los campos. Posidonio[1851], por el contrario, que era un lago que se solidificó con ocasión de un levantamiento de oleaje y que, por ello, se fragmentó en numerosas piedras, al igual que sucede con los guijarros de los ríos y las piedrecillas de las playas, de semejante manera lisas y de igual tamaño dada la semejanza de origen. Y uno y otro han dado una explicación de la causa. Pues bien, en uno y otro caso el razonamiento es fiable, pues las piedras así constituidas no pueden haberlo sido por sí mismas, ya sea que hayan experimentado el cambio por solidificación a partir de un estado líquido ya sea que procedan de grandes bloques pétreos que experimentaron sucesivas fracturas. Pero esta dificultad Esquilo, que se percató de ella o la tomó de otro, la trasplantó al mito. Así, al menos, dice en él[1852] Prometeo cuando hace a Heracles una exposición de los caminos que van del Cáucaso hasta las Hespérides[1853]:

PROMETEO. — (a Heracles) Y llegarás al intrépido pueblo de los ligures; allí, lo sé bien, no te quejarás de lucha, aunque seas impetuoso, pues está predestinado que en ese lugar te faltarán incluso los dardos, y no podrás echar

mano de piedra alguna del suelo, dado que toda la región es blanda. Pero al verte sin recursos tu padre[1854], se compadecerá de ti y, tras formar una nube, hará que la tierra se ensombrezca con una nevada de piedras redondas, con las que luego tú disparando pondrás en fuga fácilmente al pueblo ligur.
Como si no hubiera sido mejor, dice Posidonio, lanzar las piedras contra los propios ligures y enterrarlos a todos, que hacer que Heracles estuviese necesitado de tan gran cantidad de piedras. Pero la verdad es que había necesidad de tan gran cantidad, si es que también el ataque era contra una multitud muy numerosa: de manera que el fabulador al menos en esta ocasión es más de fiar que el detractor del mito. Y además, respecto a las demás cosas, al decir el poeta que estaban ya determinados por el destino, no permite que sean objeto de censuras quisquillosas.

200 PLUTARCO, *Erótico* 757 D:

A los que cazan gacelas, liebres y ciervos se les une en el griterío y la persecución alguna deidad del tipo de la Cazadora[1855], y las súplicas las hacen a Aristeo[1856] cuando ponen trampas de fosos y lazos para cazar lobos y osos… Y Heracles invoca a otro dios cuando se dispone a levantar su arco contra el ave[1857], como dice Esquilo:

HERACLES. — ¡Ojalá que Apolo Cazador guíe recta la flecha! Pero al hombre que intenta conseguir la más hermosa presa, la amistad, ¿no hay dios ni deidad alguna que le guíe por recto camino y le eche una mano en su empeño?

201 PLUTARCO, *Pompeyo* 1.1:

Respecto a Pompeyo el pueblo romano parece que experimentó desde el primer momento lo mismo que el Prometeo de Esquilo respecto de Heracles, cuando, una vez salvado por éste, dice:

PROMETEO. — … este hijo para mí muy querido de un odioso padre.

202 ATENEO, 674 D:

Esquilo en el *Prometeo liberado* dice claramente que colocamos la corona en la cabeza en homenaje a Prometeo[1858], como compensación por su encadenamiento, aunque en la titulada *La Esfinge* dice…[1859]

202a FILODEMO, *Acerca de la piedad*, en *Papiro de Herculano* 1088 III Amarante[1860]:

… según Apolónides[1861], y según Hesíodo[1862] y según Estesícoro[1863] en la *Orestía* y en paralelo a lo que antes dije de que Crono fue precipitado al Tártato

por éste[1864]. Y Dioniso es encadenado por Penteo según Eurípides[1865], de igual forma a como se cuenta que alguno de los Gigantes[1866] arrojó al propio Ares dentro de una gran tinaja. Y a sus propios hermanos, los Hecatonquiros y Cíclopes, que eran hijos de la Tierra, a todos los arrojó a la cárcel Crono, del que a su vez tal vez Esquilo en el *Prometeo liberado* dice que fue encadenado por Zeus. Y todos ya antes habían sido precipitados al Tártaro y encadenados por Urano[1867].

202b FILODEMO, *Acerca de la piedad,* en *Papiro de Herculano* 1602 V 1 Amarante[1868]:

…[1869]. Y en *Prometeo liberado* que[1870] ardía en deseos de Tetis. [Y] dicen… y el [autor de] las *Ciprias*[1871] que [ella][1872], en su intento de agradar a Hera[1873], rehuía la unión amorosa con Zeus; y que él, irritado, juró que la daría en matrimonio a un mortal. Y también en Hesíodo[1874] está más o menos lo mismo[1875].

202c FILODEMO, *Acerca de la piedad,* en *Papiro de Herculano* 1088 V Amarante[1876]:

Y Esquilo [dice] que [Prometeo] fue liberado porque dio a conocer el oráculo relativo a Tetis sobre que estaba predestinado que el que naciera de ella prevalecería sobre su padre. [Por este motivo] también [la dan en matrimonio] a un mortal[1877].

202d FILODEMO, *Acerca de la piedad,* en *Papiro de Herculano* 1088 II a Amarante[1878]:

… [Atlante]… tras colocar encima… de él… para Prometeo [impidió (Atlante) que se juntaran] los dolores derivados de las quemaduras, de las penalidades del invierno y del verano, y de los despedazamientos y picotazos…. [dice]… y Eurípides en el *Ión*[1879] representó a [Atlante] [sosteniendo] «el cielo con sus espaldas de bronce»; mientras que Simónides[1880] coloca el cielo sobre sus hombros; y según Hesíodo[1881] «sostiene el ancho por fuerte necesidad»…

203 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 600, 43:

Las borlas *(thúsanoi)* son también ciertas separaciones. De donde *areithúsanoi,* según Pausanias[1882], significa «borlas de Ares», poco más o menos como «escisiones», en Esquilo en *Prometeo liberado*[1883].

204 HESIQUIO, ε 1094:

eisaphásmata: vuelos hasta el contacto …o trozos de despedazamiento. Esquilo en *Prometeo liberado*[1884].

PROMETEO ENCENDEDOR DEL FUEGO

Entre las varias ayudas que Prometeo[1885] presta a la estirpe de los hombres destaca la entrega del fuego contra la voluntad de Zeus, episodio que se remonta a Hesíodo[1886]: en la cadena de desacuerdos entre ambos personajes, en concreto tras el episodio del engaño en el acto fundacional del sacrificio, Zeus contraataca privando a los hombres del fuego, pero el Titán no se arredra y se lo roba al rey de los dioses ocultándolo en una cañaheja hueca, para devolvérselo a aquéllos. La réplica es inmediata: Zeus encarga a Hefesto modelar de barro a Pandora, la primera mujer, a la que los demás dioses irán adornando con diversos encantos, de forma que el resultado será irresistible para los hombres, pero al tiempo un tremendo engaño, como queda de manifiesto en seguida: Zeus se la envía a Epimeteo, que la recibe gustoso, aunque su hermano Prometeo le había advertido previamente que no aceptara ningún regalo de aquél; y, efectivamente, Pandora levantará la tapa de la tinaja donde estaban encerrados los males, que de esta manera se propagarán por el mundo.

El *Catálogo*[1887] no recoge este título de *Prometeo encendedor del fuego (purkaeús),* pero sí lo hace el pasaje de Pólux que transmite el Fr. 205, y un segundo pasaje del mismo autor lo confirma, aunque no aporta ningún material sobre la obra[1888].

Diversos testimonios certifican la existencia de cuatro títulos de obras dramáticas en torno a la figura de Prometeo: *Prometeo encadenado* —conservada—, *Prometeo liberado, Prometeo portador del fuego* y *Prometeo encendedor del fuego* [1889]. A veces se ha propuesto la posible identificación del *P. encendedor del fuego* con el *P. portador del fuego*: se trataría de la misma pieza porque el título parece hacer alusión al mismo episodio mítico: la entrega del fuego a los hombres; así, estaríamos ante un simple caso de duplicación del título en algún momento de la tradición[1890]. Pero la hipótesis más aceptada es identificar este *P. encendedor del fuego* con el simple *Prometeo* que en calidad de drama satírico —dada su ubicación en el cuarto lugar— es mencionado en una noticia didascálica[1891] sobre la tetralogía esquílea de *Los persas,* representada el año 472 a. C.

Es opinión general, pues, que esta obra tenía tratamiento de drama satírico: el trímetro yámbico del Fr. 205 presenta una resolución en el segundo metro extraña a la Tragedia; la fuente del Fr. 207[1892] alude expresamente a los sátiros; el tono del Fr. 204b encaja mejor en un ambiente satírico que en uno trágico; finalmente, un grupo de cerámicas de tema satírico encontrarían una explicación

adecuada con un drama satírico sobre Prometeo. Ahora bien, es difícil encontrar una unidad temática a esta tetralogía[1893], en la que se mezclan dos tragedias de contenido mítico con una histórica y un drama satírico sin aparente relación con las piezas anteriores, en contra del uso esquíleo[1894].

Los propios fragmentos conservados aportan al menos los rasgos generales de la materia y trama argumentales. Los Frs. 187a[1895] y 207 aluden claramente al momento en que los sátiros están a punto de quemarse con el fuego, que Prometeo les ha traído y que ellos desconocen. El Fr. 205 es un remedio para las quemaduras, en consonancia temática con los riesgos del recién descubierto fuego. Los Frs. papiráceos 204a-d[1896] son un canto de júbilo de los sátiros por los beneficios que les reportará el nuevo descubrimiento y de agradecimiento a su benefactor, y en esa explosión de alegría no faltan las consabidas alusiones sexuales de los sátiros, que imaginan beneficios eróticos que obtendrán con el acercamiento de las ninfas, atraídas por el resplandor de la llama y su calor en el invierno.

El Fr. 207a es en mi opinión mucho más problemático. Su contenido nos traslada de zona temática: Pandora y la tinaja de los males con la intervención de Epimeteo. Ni Hesíodo ni la tradición posterior hasta la Tragedia entran en los pormenores sobre la tinaja anteriores al momento en que Pandora la destapa en casa de Epimeteo. Sin embargo, la fuente de este fragmento nos cuenta que los sátiros se la entregaron a Prometeo, que a su vez se la dio a Epimeteo con la conocida advertencia sobre los posibles regalos de Zeus. Y esta traslación a un contexto satírico parece a mi juicio implicar un estadio anterior en que los sátiros no intervenían[1897]. De otro lado, no parece verosímil la fusión de dos motivos argumentales, en no pequeña medida distintos, dentro de la trama de un único drama satírico, cuya acción dramática es muy sencilla, al menos en la etapa esquílea. En tal situación cabría la posibilidad de pensar que la noticia de este escoliasta se refiriera al argumento de otro drama satírico en que se dramatizase el tema de Pandora[1898].

Se han atribuido a esta pieza algunos fragmentos transmitidos sin título o sin nombre de autor. Así, en la obra colectiva *Das griechische Satyrspiel*[1899] se propone la adscripción del Fr. 288, donde hay una nueva alusión al peligro de quemarse con el fuego[1900]; la del Fr. 307, que estaría describiendo la creación de Pandora por obra de Hefesto; y el Fr. 8 ii[1901], que hace referencia a la creación del hombre por Prometeo, escena ésta en la que estaría incluida la insuflación del alma, pero este último testimonio me lleva a varios comentarios. 1) Efectivamente, esa escena en una obra de teatro sólo podría pertenecer a un

drama satírico. 2) Ahora bien, aquí parece que se habla de la creación del hombre por Prometeo, tema éste cuya primera aparición documentada es el poeta cómico Filemón[1902], siglo IV-III a. C. ya en la Comedia Nueva, aunque es verosímil que sea anterior, pero es difícil precisar en qué momento, puesto que en el *Protágoras* platónico[1903] se dice expresamente que fueron los dioses quienes formaron las razas mortales de una mezcla de barro y fuego; todo esto, pues, nos apartaría del contexto esquíleo, y además el tema nos llevaría más allá de Pandora. 3) Pero no es menos cierto que tampoco el texto afirma con rotundidad que fuese Prometeo el creador de la figura de barro, sino sólo que era el encargado de insuflarle el alma, y este detalle podría encajar en la tarea complementaria que en el *Protágoras* se encarga a Prometeo y Epimeteo; y tampoco se hace mención explícita al género humano en general, de forma que bien podría tratarse de Pandora. En conclusión, el pasaje de Porfirio es atractivo pero difícil de aquilatar[1904].

La cerámica en esta ocasión aporta un buen número de testimonios de su relación con esta obra de Esquilo. El punto de arranque fue la famosa cratera de Oxford con el tema de Prometeo y los sátiros, publicada por Beazley en 1939[1905], y cuya fecha se sitúa en 425-420: la escena representa a Prometeo —el nombre está inscrito— con una larga vara hueca en cuyo extremo aflora una llama de fuego, y a su lado tres sátiros, mientras bailan, intentan prender el fuego en otras tantas varas. Con variaciones de esta misma escena disponemos ahora de cerca de quince vasos entre el año 440 y el 400, aunque la mayoría de ellos se concentran en los primeros quince años; en cualquier caso, es evidente el éxito pictórico del motivo. La variante más llamativa es la presencia, en al menos dos de ellas, de Sileno viejo en la misma actitud de ir a encender su vara. Dadas las fechas, que suponen una cierta distancia del 472 de la representación del drama satírico esquíleo, se ha pensado en una reposición posterior o en alguna otra pieza satírica coetánea pero no esquílea, aunque de temática semejante[1906]. Ahora bien, dada la coherencia entre los fragmentos textuales conservados y estas representaciones iconográficas, así como que no tenemos noticia de ningún otro autor dramático de esos años con una pieza semejante, parece inevitable concluir que, de la forma que sea, el *P. encendedor del fuego* esquíleo está detrás de estas imágenes.

A la luz de todos estos datos podemos al menos precisar la temática argumental. Parece claro que se trataba del episodio de cuando Prometeo robaba el fuego a Zeus y se lo entregaba a los hombres, aquí sustituidos por Sileno y los sátiros. Los vasos dejan ver que se repetía el viejo motivo hesiódico de la

cañaheja, dentro de la cual el Titán había robado a Zeus el preciado tesoro. En un primer momento la ingenuidad de los sátiros les lleva a quedarse sorprendidos ante el para ellos nuevo elemento y, a continuación, el vigor de la llama les seduce hasta el punto de querer abrazarla o incluso besarla, razón por la que Prometeo les advierte del peligro que corren (Frs. 187a y 207), y les sugiere medidas para curar las posibles quemaduras (Fr. 205). Una vez familiarizados con la novedad estallan en un amplio canto de alegría y agradecimiento (Frs. 204 a-d), al tiempo que piensan en futuras ventajas eróticas con deidades femeninas de la Naturaleza, a las que piensan atraer con el encanto de la nueva posesión en la época del riguroso invierno. Ahora bien, dentro de este marco general son susceptibles algunas matizaciones: buena parte de la crítica piensa en este tema como tomado directamente del relato mítico de Prometeo y como una escenificación del mismo[1907]; pero tal vez se procedía a un tratamiento más general, más antropológico, como es característico del drama satírico: sería simplemente una representación del descubrimiento civilizador del fuego en el contexto salvaje de los sátiros, para lo que se utilizaba el episodio y, sobre todo, la figura de Prometeo, pero sin remarcar en exceso los pasos del relato convencional con su arranque en el momento del robo[1908].

El Fr. 207a con su alusión al tema de Pandora y la tinaja[1909] ha llevado a una parte de la crítica a suponer que este episodio era un componente central[1910], o al menos complementario[1911], de la trama. Realmente esta hipótesis general no se apoya en ningún dato objetivo, por cuanto que la atribución del Fr. 207a a esta obra se basa en pura especulación. No me parece oportuno fundir dos temas tan importantes en una única pieza satírica y, además, la relación entre ellos es sólo tangencial, como he señalado más arriba[1912].

204a Papiro de Oxirrinco 2245, Fr. 1 col. I[1913]:

[1914]… luz; … entonces…; … [inflamado][1915]… esto… por entero… [apenas]…

204b Papiro de Oxirrinco 2245, Fr. I col. II[1916]:

⟨Coro⟩. —[1917] Estrofa[1918]

…

[1] *y… gratitud propicia a bailar me*[1919] *invita*
el resplandeciente[1920] *manto*[1921]⟨ ∪ -⟩[1922]

junto a la incansable llama del fuego[1923].
Y al oírme[1924], *alguna de las Náyades*
junto a la luz del hogar mucho me perseguirá[1925].

Estribillo

[6] Y las ninfas, tenlo por cierto, convencido yo estoy
de que formarán grupos de baile
el don[1926] *de Prometeo venerando.*

Antistrofa

[9] Y bello himno al dador
que entonarán..[1927], *diciendo*[1928] *lo de que*
Prometeo para los mortales
portador es de vida [*y*][1929] *solícito en dones.*
Que bailarán… es de esperar
en época de invierno…

Estribillo

[15] Y las ninfas, tenlo por cierto, convencido yo estoy
de que formarán grupos de baile
el don de Prometeo venerando.
[18] [1930]…[*pastores*] *destacar*
… *nocturno*[1931]

(4 líneas)

… *de profundo boscaje*
…[1932]

204c Papiro de Oxirrinco 2245, Fr. 1 col. III[1933]:

[*Queriendo*]… /... *prado*... / ... *con danzas*... / *y el sagrado rayo* [*de la luna*]... / *reconocible de lejos*[1934]… / *brillante como la luna*[1935]... / ...

204d Papiro de Oxirrinco 2245, Frs. 2-12[1936]:
Frs. 2-4:…
Fr. 5: … [baile en coro]…[1937]
Frs. 6-11:…
Fr. 12[1938]: … *y, tenlo por cierto,*... / *cerca del fuego*... / …[1939] / … *y la nieve* [*de espléndidos caballos*][1940]… / [*por*] *la lluvia* [*la cabeza*]... / … [1941]

205 PÓLUX, 10.64:

Entre los objetos propios de las prácticas gimnásticas… el lino crudo *(ōmólinon),* pues no sólo Cratino[1942] menciona el *ōmólinon,* sino también Esquilo en *Prometeo encendedor del fuego*[1943]:

… y cuerdas de lino, pez[1944] y largas tiras de lino crudo[1945]…

206 Nauck² = 187a Radt[1946]

207 PLUTARCO. *Cómo sacar provecho de los enemigos* 86 E:

Al pretender el sátiro besar y abrazar el fuego cuando lo vio por primera vez, Prometeo le dijo[1947]:

PROMETEO. — (dirigiéndose a los sátiros) Macho cabrío, en verdad que te dolerás tú en tu mentón.

Quema al que lo toca, pero proporciona luz y calor, y «es instrumento de todo tipo de arte»[1948] para los que han aprendido a utilizarlo.

207a Escolio a HESÍODO, *Trabajos* 89:

(HESÍODO, *Trabajos* 85-89: Y no se cuidó Epimeteo de que Prometeo le había dicho que nunca aceptara regalo alguno de Zeus Olímpico, sino que lo devolviese a su origen, no fuera a ser que alguna desgracia sobreviniera un día a los mortales. [v. 89] 'Luego, el que lo aceptó, cuando ya padecía la desgracia, se dio cuenta'). ⟨Esquilo⟩[1949] dice que Prometeo recibió de los sátiros la vasija de los males y, tras entregársela a Epimeteo, le advirtió que no aceptara nada de Zeus, pero él, desoyéndolo, aceptó a Pandora. Y cuando tuvo la desgracia en su propia casa, entonces comprendió qué cosa le había sido enviada. Por eso precisamente (se llama) Epimeteo[1950].

PROMETEO PORTADOR DEL FUEGO

Prometeo es una de las grandes figuras del imaginario mítico griego. Ya Hesíodo le dedica una gran atención tanto en la *Teogonía*[1951] como en los *Trabajos*[1952]: es hijo del Titán Jápeto y de la Oceánida clímena; y nos lo presenta como un personaje que primordialmente intenta engañar *(poikilóboulos)* a Zeus y frenar la instauración del poder de los dioses olímpicos, aunque su actuación a primera vista pudiera parecer filantrópica. Zeus reacciona y castiga a los hombres por los engaños de Prometeo. La cadena narrativa es bien conocida: Prometeo engaña a Zeus en el reparto de los lotes de carne en el momento de instaurar el sacrificio, Zeus oculta el fuego a los hombres, Prometeo roba para ellos el fuego, Zeus manda crear a Pandora, la primera mujer. Es, pues, un juego alternativo de estratagemas de enfrentamiento entre dos dioses, pero son los hombres quienes terminan siendo víctimas de la reacción todopoderosa de Zeus. Al final tiene lugar el castigo de Prometeo: es clavado en una roca del Cáucaso, y allí el águila de Zeus le devora el hígado, que se renueva sin fin y hace el castigo eterno; y ya Hesíodo menciona su liberación por obra de Heracles, hijo de Zeus, sólo que ahora esta solución está orientada todavía a la mayor gloria de este último[1953].

Entre Hesíodo y la Tragedia quedan escasos y breves testimonios sobre Prometeo, al menos textuales. Safo[1954] aludía, aunque probablemente de pasada, al tema del robo del fuego y el doble castigo enviado por los airados dioses (la mujer y las enfermedades). Píndaro, en una oda fechada en el 478 a. C.[1955], menciona el oráculo de Temis sobre el hijo que habría de nacer de Tetis, deseada por Zeus, y que llegaría a ser superior a su padre, de forma que ese posible hijo futuro actuaría para Zeus como Zeus había actuado para con su padre, Cronos, razón por la cual Zeus desiste en su empeño de unirse a la Oceánida y determina que se case con un mortal, Peleo, del que nacerá Aquiles. Pero es importante fijarse en dos puntos: 1) la fecha del poema pindárico es claramente anterior a la trilogía trágica; y 2) es Temis quien da a conocer el oráculo, por lo que la variante del secreto en manos de Prometeo, que aparece en la versión trágica, es verosímilmente una innovación de la Tragedia. De otro lado, los testimonios iconográficos son más abundantes en esta época, y el tema más extendido es la representación del castigo de Prometeo, en la que el águila ocupa un lugar preferente, aunque en cualquier caso no aportan elementos determinantes para la evolución del relato[1956].

En la tragedia conservada, el *Prometeo encadenado,* se escenifica una

versión distinta del relato anterior. Ahora Prometeo es hijo de Temis-Gea y de Urano, es decir, un Titán de la primera generación, y ya desde el principio da prueba de su inteligencia poniéndose del lado de Zeus en la lucha entre los titanes y los dioses olímpicos. Pero en un momento dado comete un error: se deja llevar de un espíritu filantrópico y se enfrenta a Zeus, al que roba el fuego para entregárselo a los hombres, de forma que mejoren su penoso tipo de vida. Ahora el doblete Prometeo-Zeus va a experimentar una importante recaracterización. Prometeo no es ya el picaro que busca engañar al dios, sino el recio filántropo, que se empeña, de forma obstinada en principio, en su papel de opositor en beneficio de la estirpe humana: y ahora tiene a su favor una única arma, el conocimiento del secreto oráculo sobre Tetis, y es esa sabiduría lo que va a hacer de él un personaje en buena medida nuevo; a su vez, sólo el sufrimiento le servirá de aprendizaje. Zeus, por su parte, se erige como un tirano, de poder absoluto, que utiliza a Violencia y a Poder como recurso para someter al rebelde Titán. Y este nuevo enfrentamiento ha dado lugar en la Atenas del siglo v a. C. a un conflicto, que suele calificarse de teológico por cuanto el Zeus defensor de lo justo característico del Esquilo de las otras tragedias aparece en esta tragedia de Prometeo como un déspota[1957]. Ante tal situación la crítica ha buscado diversas soluciones: unos han pensado que a lo largo de la trilogía Zeus evolucionaba hacia una actitud más en consonancia con su perfil de dios de la Justicia y de la Equidad; otros han supuesto que estamos ante las dos caras posibles de la divinidad, que puede mostrarse alternativamente violenta o graciable; un tercer criterio, a mi juicio el más ponderado, precisa que realmente Zeus no interviene en la obra, por lo que esa impresión de tirano es la que el Titán quiere transmitir[1958], y ese conflicto se solucionará cuando se alcance la reconciliación en el *Prometeo liberado*; finalmente, quienes rechazan la autoría esquílea[1959] de forma categórica, es decir, que no aceptan al menos la presencia de Esquilo en el planteamiento general, éstos solventan este problema de Zeus acudiendo al sencillo argumento de que no es de Esquilo[1960].

Por diversas fuentes tenemos constancia de cuatro títulos sobre la figura mítica de Prometeo: *Prometeo encadenado,* que conservamos entera y recoge el *Catálogo*[1961]; *Prometeo liberado*, también en el *Catálogo*[1962] y en buena parte de las fuentes de los fragmentos conservados; *Prometo portador del fuego*, mencionado por el mismo tipo de testimonios; y *Prometeo encendedor del fuego,* ausente del *Catálogo* pero recogido en alguna de las fuentes de los fragmentos transmitidos.

Un primer problema importante es la aceptación o no de los cuatro títulos

como piezas que realmente existieron, su ordenación en una posible trilogía, y la distribución de la posible materia argumental a lo largo de todas ellas.

El *P. encendedor del fuego* suele aceptarse que era un drama satírico, y que coincidiría con el título abreviado de *Prometeo* que formaba el cuarto elemento de la tetralogía de *Persas*[1963]. Ahora bien, a veces la crítica lo ha considerado un título alternativo del *P. portador del fuego,* de forma que no habría lugar ya para una trilogía trágica sobre el Titán rebelde puesto que sólo quedan disponibles dos títulos, y en tal situación algunos han propuesto que se trata de un caso de las discutidas dilogías[1964], mientras que otros han buscado rellenar el tercer lugar acudiendo a otra pieza[1965] fuera del bloque mencionado sobre Prometeo[1966].

Una inmensa mayoría, a mi juicio con razón, piensa que puede hablarse de una trilogía trágica ligada en torno al enfrentamiento del Titán filántropo con Zeus. Pero dentro de este criterio común hay una divergencia radical a la hora de ordenar los títulos en función de su posible temática argumental. Parece claro que el *P. liberado* seguía al conservado *P. encadenado*, puesto que en aquella tragedia el protagonista se veía libre del castigo que le vemos sufrir en ésta[1967]. Pero mucho más difícil es determinar la colocación de la pieza restante *(P. portador del fuego),* porque carecemos de elementos realmente seguros: dos fragmentos (Frs. 208 y 208a) no muy esclarecedores y, luego, la posible información derivada de la tragedia conservada, pero este último apoyo incide más en la tragedia que la seguía *(P. liberado).* Se han propuesto dos soluciones generales: para buena parte de la crítica del siglo pasado se trataría de la tercera pieza de la trilogía; pero en los últimos decenios se ha revitalizado una vieja propuesta de Welcker[1968] (1824), que situaba la obra en el primer lugar del conjunto[1969].

La hipótesis del tercer lugar en la trilogía arranca de Westphal (1879), y ha tenido una amplia aceptación en la crítica del siglo xx[1970]. Sus argumentos son: 1) el verbo en perfecto del Fr. 208a (*dedésthai,* «estuvo encadenado») impide que esa afirmación sobre un pasado en el relato del Titán tuviese lugar en la tragedia que arrancaba la acción general, 2) el término *purphóros* indica una acción o estado habitual, como sucede en la carrera de las antorchas en la fiesta ateniense en honor de Prometeo, mientras que el robo del fuego y su entrega a los hombres es un acto único; 3) en la parte inicial del *P. encadenado*, conservado, se da suficiente información sobre los antecedentes para ser la obra que abría la trilogía; 4) en paralelo a la *Orestía,* hay una relación más estrecha entre la primera y la segunda pieza, mientras que la acción de la tercera queda en alguna medida menos ligada. En tales circunstancias, se sugiere que en esta última

tragedia se asistía a la reconciliación entre Zeus y Prometeo, todo lo cual concluía con la ceremonia cultual de la instauración de las fiestas en honor de Prometeo, mito de fundación en paralelo al final de la *Orestía* o de la trilogía sobre las Danaides; y en este relato mítico-cultual se mencionaba la corona que Heracles ofrece a Prometeo y que éste acepta como vestigio del castigo ahora superado.

Frente a esta hipótesis la opción contraria[1971] piensa que *P. portador del fuego* abriría la trilogía, y propone como argumento el robo del fuego, cuyo castigo se escenifica en la obra conservada, y el desenlace conciliador se alcanzaría en el *P. liberado*, en cuya parte final tendría lugar la instauración del culto aludido. Los argumentos contrarios arriba aludidos han sido desmontados con verosimilitud[1972]. A mi juicio hay dos consideraciones de peso: 1) el esquema general de la trilogía «crimen-castigo-reconciliación» me parece el más adecuado para una tragedia de Esquilo, o en la que al menos subsiste una impronta claramente esquílea[1973]; 2) sólo puede mantenerse la opción del tercer puesto si se acepta que allí tenía lugar la reconciliación, y no sólo la celebración ritual mencionada; pero la alusión a la corona de Prometeo en el Fr. 202 y, sobre todo, el dato del Fr. 202c sobre el descubrimiento del secreto —paso previo a la reconciliación— antes de la liberación —que sin duda tenía lugar en el *P. liberado*— parecen apoyar la hipótesis que en el *P. liberado* se retomaba a la amistad inicial y se concluía la acción con la instauración de la nueva fiesta, lo que no dejaría materia argumental para una nueva pieza.

West[1974] hace una sugestiva reconstrucción de la acción dramática sirviéndose de diversos testimonios, y pone énfasis en su posible influencia en *Las aves* de Aristófanes[1975]. La acción se desarrollaría en Lemnos[1976]. El coro estaría compuesto por las ninfas de los árboles, las Melias, que se convertirían así en intermediarias entre Prometeo y los hombres en la entrega del fuego[1977]. Prometeo llega a escena con el fuego y se lo entrega al coro[1978]. La primera parte de la tragedia sería esencialmente narrativa sobre la situación previa: Zeus ha conseguido el poder, los Titanes están ya en el Tártaro, y la raza de los hombres se halla hundida en la mayor de las miserias[1979]. Pero, una vez descubierto el robo, llegaría a escena un irritado dios (Hermes?) como emisario de Zeus, y tendría lugar el enfrentamiento con un desafiante Prometeo[1980]. En cualquier caso, habría un desenlace seguro: el anuncio del castigo, donde se mencionaría el largo período futuro de encadenamiento (Fr. 208a)[1981]. En la parte final llegarían a escena Poder y Violencia para llevárselo, tras lo que el coro abandonaría la *orchestra* entre lamentos.

Más difícil aún es determinar el drama satírico que acompañaba a la posible trilogía trágica, porque carecemos de datos medianamente orientadores. A título de información mencionaré dos propuestas, aunque son puramente especulativas. Gantz[1982], a partir de la verosímil alusión a Pandora en el Fr. 369, supone una trama satírica en torno a Pandora y al incauto Epimeteo, y propone su pertenencia o bien a una *Pandora* o a un *Epimeteo,* piezas de cuya existencia no tenemos noticia alguna, aunque pudieron estar en la sólo posible quinta columna del *Catálogo*[1983]; o bien, mejor, a *Los constructores de tálamos*[1984]. Deforge, por su parte, piensa en el *Sísifo,* cuyo héroe encarnaría la contrafigura del filantrópico y desinteresado Prometeo[1985].

Parece inevitable en este contexto no tratar el punto de la autenticidad esquílea. que aquí nos interesa en la medida que incide en toda la posible trilogía. No es éste el lugar donde elaborar un detallado estado de la cuestión desde su aparición en la segunda mitad del siglo XIX y su afianzamiento con la monografía de Schmid (1929), tarea que ya ha sido llevada a cabo con rigor en varias ocasiones[1986]. Limitándonos a las últimas décadas, podría decirse tal vez que ha habido cierta matización en el enfrentamiento entre las dos posturas generales. El grupo defensor de la autoría esquílea[1987] se mantiene fiel al criterio rígido de la autenticidad, como sucedía realmente en toda la erudición alejandrina, y las evidentes anomalías frente al estilo dramático de Esquilo se siguen explicando mediante el recurso a la evolución del propio Esquilo, o al hipotético desarrollo de la trama a lo largo de la trilogía, o en última instancia a la alteración producida por su representación inicial en Sicilia. Pero los defensores de la hipótesis contraria[1988] han dado entrada ahora a una importante matización, que tal vez da solución a las evidentes irregularidades de la obra conservada y, en pura lógica, de la trilogía entera: las anomalías —numerosas, aunque ninguna decisiva— son fundamentalmente de lengua, métrica, estilo y estructura dramática, pero en el planteamiento de fondo se percibe la impronta de Esquilo, lo que ha llevado a pensar en su hijo Euforión, que habría presentado esta trilogía como obra de su padre, bien porque en mayor o menor medida así lo era bien porque de esta forma tendría garantizado mejor el éxito en el concurso[1989].

Un último punto es la fecha de la trilogía. La diversidad de propuestas está en consonancia con la cuestión de la autenticidad. Cuando el debate sobre la autoría no era intenso, este bloque de tragedias era puesto en relación con el primer viaje de Esquilo a Sicilia, y además se aceptaba la relación del Fr. 202 con el Fr. 235, perteneciente éste a *La Esfinge* —es decir, la tetralogía sobre los

Labdácidas, fechada con seguridad en el 467 a.C.—, lo que llevaba a concluir una fecha en torno al año 470[1990]. Pero el análisis derivado del problema de autenticidad y la consiguiente aceptación de las anomalías mencionadas han dado lugar a que los defensores de la autoría esquílea argumenten que esas irregularidades derivan de la propia evolución teatral de Esquilo, y así se piensa en la etapa última del poeta, después de la *Orestía* del 458, aunque el espacio temporal hasta su muerte (dos o tres años) es corto. A su vez, los decididos partidarios de Euforión o de algún otro poeta menor se inclinan por algún año en torno al 440[1991], o incluso más cerca del 430[1992].

208 AULO GELIO, XIII 19.4:

También observamos esto, el que en Esquilo, en el *Prometeo portador del fuego,* y en Eurípides, en la tragedia titulada *Ino,* hay un verso idéntico a excepción de unas pocas sílabas. Esquilo así:

… callando cuando es preciso y diciendo lo que exige la oportunidad del momento…[1993]

Eurípides de la siguiente forma: …[1994] Sin embargo, Esquilo fue anterior en no poco espacio de tiempo.

208a I) Escolio a *Prometeo encadenado 94* Herington:

(ESQUILO, *Prometeo encadenado* 93-95:

PROMETEO. — ¡Contemplad en medio de qué ultrajes
desgarrándome durante un tiempo de milenios [v. 94]
mantendré mi combate!).

De milenios: de muchos años, pues en el *Portador del fuego* dice que éste estuvo encadenado[1995] durante treinta mil años[1996].

II) HIGINO, *Astronómica* 2.15:

Esquilo el autor de tragedias dice que (Prometeo) estuvo encadenado treinta mil años[1997].

LOS PARTICIPANTES EN LA PROCESIÓN

El título de esta obra está recogido en el *Catálogo*[1998], y lo mencionan tanto la fuente del único fragmento (una glosa intrascendente de Hesiquio) como un pasaje de Alcifrón[1999]. Pero no disponemos de dato alguno que permita hacer una conjetura verosímil[2000]. Simon[2001] destaca la no pequeña frecuencia de sátiros en función de escoltas de personajes míticos, en contextos teatrales o no, puesto que en alguna medida es una función que encajaba bien en su tipología. Desde los primeros momentos de la época clásica hay vasos con grupos de sátiros haciendo de escoltas de personajes femeninos, y en esta línea sugiere la posibilidad de que esta pieza esquílea fuese realmente un drama satírico en que el coro acompañaba a una novia o una mujer joven, y en concreto propone a Criseida —tópico popular en la pintura de vasos de ese período—, la hija del adivino Crises, cuya devolución a su padre por parte de los aqueos era un tema adecuado como argumento de un drama satírico, que además podría ser incluido en la trilogía sobre Aquiles *(Los mirmidones*[2002], etc.)[2003].

209 HESIQUIO, δ 1954:
dípoloi: dobles. Esquilo en *Los participantes en la procesión.*

PROTEO

Proteo en nuestras primeras documentaciones[2004] es un antiguo dios del mar, lo que lo sitúa en las primeras etapas del proceso cosmogónico de la época arcaica y, además, le adjudica rasgos característicos de este tipo de divinidades. Entre ellos podríamos aquí señalar que es un dios anciano[2005] —dada su pertenencia a estadios primigenios en la creación del mundo—, dotado de una gran sabiduría —lo que se plasma en su poder adivinatorio de conocer el pasado, el presente y el futuro—, y poseedor de la capacidad de adoptar diversas formas —en correspondencia directa con su relación estrecha con el agua, ese elemento tan fluido[2006].

La parte central de su relato mítico está recogido ya en la *Odisea*[2007]: Menelao cuenta a Telémaco su paso por Egipto en su regreso a Esparta de vuelta de Troya, acompañado ya de Helena. Retenido en la isla de Faro por ausencia de vientos favorables, Menelao obtiene la ayuda de Idótea, hija de Proteo, que le indica cómo hacer para salir de tal situación. Deberán acercarse al anciano mientras éste cuenta a diario las focas que pastorea a la orilla del mar, y para ello les proporciona unas pieles de foca con las que disfrazarse. Tras sujetarlo con firmeza, para evitar que se les escape recurriendo a su estratagema de adoptar diversas formas, logran que el anciano les cuente cómo solucionar el problema, así como que les desvele el destino de algunos de los otros héroes griegos vueltos de Troya (Áyax, Agamenón, Odiseo).

Pero ya en época arcaica el relato mítico de Menelao se complica con el episodio de que Helena no fue realmente a Troya, sino que estaba en Egipto, a lo que hay que añadir el motivo del fantasma. Es el tema de la famosa *Palinodia* de Estesícoro, en la que tomaba parte también Proteo[2008], bajo cuya protección se quedaba la heroína en suelo egipcio, de donde la recogerá Menelao a su vuelta de Troya[2009].

En el caso de esta pieza disponemos de información más detallada de lo normal[2010]: una noticia disdascálica[2011] nos informa de que en el año 459-458 Esquilo obtuvo el premio en el concurso de tragedias con la trilogía conservada de la *Orestía* y el drama satírico *Proteo*. La existencia de esta obra y su carácter de pieza satírica están también confirmados por las fuentes de varios de los fragmentos conservados. De todas formas, por un escolio de Aristófanes[2012] sabemos que ya en el siglo II a. C. los gramáticos alejandrinos Aristarco y Apolonio hablaban de una trilogía, lo que supone un desgajamiento de la pieza satírica, y esto pudo deberse a razones de calidad del *Proteo* o, más

sencillamente, a que ya en esa época los dramas satíricos habían sido dejados de lado en las tareas de los eruditos alejandrinos.

Sobre el tema general hay acuerdo entre los críticos. Tanto el personaje del título, cuyo relato mítico se limita prácticamente al episodio de Menelao a su paso por Egipto, como la alusión a Idótea en el Fr. 212 nos garantizan con gran verosimilitud que la obra escenificaba el encuentro de Menelao y Proteo en suelo egipcio, bien descrito en el mencionado pasaje de la *Odisea.* Y esta hipótesis suele verse reforzada por las diversas alusiones al incierto destino de Menelao en las piezas trágicas[2013], referencias éstas en alguna medida innecesarias para el desarrollo concreto de sus tramas respectivas, lo que hace ver que debía de haber una cuidada cohesión temática en el conjunto de la tetralogía. En este sentido Sutton[2014] se esfuerza por destacar el posible paralelismo argumental: en ambos casos se trata de las dificultades en el regreso de uno y otro Atrida; la situación de Menelao, varado en Egipto por la ausencia de vientos ordenada por la cólera divina, se puede parangonar con el estado de las cosas en Áulide, cuando la expedición griega contra Troya estuvo igualmente detenida, de cuyo atolladero sólo les sacará a ambos la consulta a un adivino. Se trataría según Sutton de una parodia de la parte trilógica previa.

Pero hay un punto general difícil de solucionar. Sutton y buena parte de la crítica suponen que la versión esquílea seguía fielmente el relato odiseico, centrado en la pareja Proteo-Menelao y con la intriga argumental de conseguir la asistencia del viejo dios para ayudarles a salir de la mencionada situación problemática. Pero existe la posibilidad de que también Helena, o sea el motivo erótico, desempeñase algún papel en la trama, lo que además podría estar complicado con el tema del fantasma, como vemos en la *Helena* euripídea[2015].

En cualquier caso, a la luz de los rasgos generales del relato y de las características del género satírico, podemos suponer con verosimilitud algunos elementos concretos de la obra. Es evidente que la acción se desarrollaba en un paraje exótico, como puede ser la gruta del dios o sus aledaños. El coro de sátiros podía acudir en ayuda de Menelao en su intento de conseguir la ayuda del viejo dios del mar[2016], o bien estaban sometidos a él como esclavos encargados del cuidado del rebaño de focas, de cuya ingrata tarea terminaría liberándolos el héroe; en cualquier caso, es fácil deducir una situación de penalidades, entre las que el hambre nos devolvería al relato odiseico[2017]. El uso de disfraces para engañar al monstruo es otro recurso típico. Las diversas metamorfosis del viejo Proteo es muy verosímil que produjeran en los sátiros la consabida reacción de sorpresa[2018]. Finalmente, en ocasiones la crítica ha adscrito a esta obra el Fr.

375, sin título, en la idea de que, en paralelo al poema épico, también aquí se daba algún tipo de narración del destino de Agamenón.

De otro lado, si aceptamos la presencia del motivo de Helena, habría que dar entrada a elementos de tipo erótico, entre los que parece lógico suponer las pretensiones de los sátiros, o bien de su jefe Sileno, por conseguir los favores de la heroína, de forma que el inicial triángulo Menelao-Helena-Paris se trocaría ahora, en la versión paródica, en el de Menelao-Helena-Sileno.

210 ATENEO, 394 A:

En el libro quinto de *Las partes de los animales*[2019] (Aristóteles) no hace alusión a la paloma silvestre, aunque Esquilo en el drama satírico[2020] *Proteo* menciona el ave en estos términos:

… a una desdichada e infeliz paloma silvestre mientras comía[2021] herida en el costado partido en dos entre los bieldos… Y en *Filoctetes* lo dice en genitivo: «de las palomas»[2022].

211 HERODIANO, *Sobre el léxico peculiar* II 941, 2 Lentz:

… y el garo de pescado…[2023]

212 *Etymologicum Gudianum, s.u. kerdó,* p. 316. 30 Sturz:

Raposa: la zorra de forma hipocorística[2024], al igual que en Esquilo *Idó* e *Hipsó*[2025] en lugar de Idótea e Hipsípila[2026].

213 HESIQUIO, α 1357:

áeptoi[2027]: terribles *(deinoí).* También *áaptoi*[2028]. Esquilo en *Proteo*[2029].

214 HESIQUIO, α 3404:

hamáda[2030]: la nave. Formado a partir de «surcar *(amãn)* el mar». Esquilo en el drama satírico *Proteo.*

215 HESIQUIO, ε 4255:

epásō: obtuviste. Esquilo en el drama satírico *Proteo.*

LAS SALAMINIAS

Tanto por el *Catálogo*[2031] como por las fuentes de los fragmentos conservados está asegurado que Esquilo escribió una pieza con este título, pero realmente ninguno de estos testimonios aporta indicación alguna sobre la posible temática general. No obstante, desde Welcker[2032] la crítica supone que el argumento versaba sobre el relato concerniente al entorno del héroe tras su muerte, y más en concreto el regreso de Teucro a Salamina.

Teucro[2033], hermanastro de Áyax, es el encargado de organizar el retorno de todas las personas en relación con el héroe a Salamina, en especial de su hijo Eurísaces. La vuelta se hace penosa ante el desenlace que ha tenido lugar; además, en el viaje de vuelta Teucro pierde al niño debido a una tormenta, que separa los dos barcos que iban. En tales condiciones resulta difícil la llegada a Salamina, donde les esperan los ancianos padres del héroe, Telamón y Eribea. Teucro termina encaminando sus pasos al destierro y, tras un azaroso peregrinaje, recala al fin en Chipre, donde funda la Salamina chipriota[2034].

Es evidente que en esta tercera pieza de la trilogía esquílea sobre Áyax cambiaba el lugar y el momento de la acción dramática, que ahora transcurriría en Salamina tras el viaje de vuelta de Troya[2035]. Por lo demás, las posibles sugerencias sobre personajes y episodios derivan de determinadas alusiones en el *Áyax* sofocleo, conservado, así como de su *Teucro* y del de Pacuvio. En este sentido, parece verosímil pensar en Teucro, Telamón y Eribea como personajes de la pieza. En igual sentido, el tema del final oprobioso del héroe y el de Eurísaces parecen casi los únicos posibles a la luz de la tradición mitográfica del relato[2036].

216 HERODIANO, *Sobre el léxico peculiar* II 15, 31 Lentz: ¡Ojalá tuviera yo un manto igual al cielo![2037]

217 HESIQUIO, α 4553:
anaroibdeî: sorbe. Esquilo en *Las salaminias* en lugar de *aspirar.*

218 HESIQUIO, α 5080:
anérēs: varonil. Esquilo en *Las salaminias*[2038].

219 HESIQUIO, ε 1501:
éklogon: digresión. Esquilo en *Las salaminias.*

220 HESIQUIO, κ 664:
kanthúlas: las hinchazones. Esquilo en *Las salaminias*.

SÉMELE O LAS PORTADORAS DE AGUA

Sémele es una figura mítica conocida ya desde Homero[2039], aunque de los pormenores de su relato no hay testimonios hasta época tardía: hija de Cadmo de Tebas, Zeus se enamora de ella y de ambos nacerá Dioniso, el dios del frenesí báquico, aunque éste necesitará, como es bien sabido, un segundo nacimiento para llegar realmente a la existencia. El punto central de su historia reside precisamente en su muerte: Sémele, llevada de la insolencia pide a Zeus que se le manifieste en todo su esplendor, como hizo en su momento con su esposa Hera; el dios cede a su petición y se le muestra rodeado de todos sus rayos, a consecuencia de lo cual ella muere fulminada, antes de poder dar a luz al hijo que estaba a punto de nacer. En cualquier caso, parece que en medio de este episodio intrigaba la mala voluntad de Hera, deseosa de vengarse de esta nueva amante de Zeus. Eurípides[2040] habla de la desmesura de la diosa, y al menos en la tradición tardía se generaliza el motivo de que Hera planeó la estratagema de, con engaño, convencer a la muchacha para que solicitara de su amante divino la petición ya mencionada, sabedora la diosa de que el final sería funesto para la mortal. Y dentro de este punto hay algunas variantes: unas veces Hera actúa abiertamente, y otras se disfraza —en ocasiones incluso se metamorfosea— de otro personaje (una sacerdotisa, la nodriza de Sémele). Pero pienso que siempre se da una misma circunstancia: Sémele actúa con insolencia al querer parangonarse a Hera. De todas formas, su figura mítica es excepcional: una mortal madre de un dios, lo que lleva al lógico desenlace de la apoteosis de la heroína, que adquiere la inmortalidad, reservada a los dioses.

En esta ocasión tanto el *Catálogo*[2041] como las fuentes de todos los fragmentos nos confirman la existencia de una obra con este título, incluso en el *Catálogo* y en la fuente del Fr. 221 se menciona el doble título.

Toda la crítica está de acuerdo en que esta obra escenificaba el momento final de la heroína, inmediatamente antes del alumbramiento no consumado. El testimonio de apoyo es un escolio a Apolonio de Rodas[2042], que nos certifica que Sémele aparecía en escena con claros signos de embarazo y poseída por la divinidad, pero no sólo en el estricto sentido físico —llevaba dentro a un dios— sino también en el religioso y emocional[2043], como lo demostraría el apelativo de Tiona *(Thuṓnē)*[2044], término de raigambre báquica[2045] y que suele ponerse en relación con el momento de la apoteosis[2046], lo que abunda en situar esta obra en ese momento de la historia de la heroína, al tiempo que destaca el punto de arranque de la «posesión báquica». A su vez, el escolio mencionado nos informa

de que el coro estaba compuesto de criadas de Sémele, que al tocar con sus manos a su señora quedaban igualmente poseídas por el dios; más aún, el segundo título («portadoras de agua») no parece que deba aplicarse a la función convencional de toda esclava, sino que en este contexto narrativo bien podría estar aludiendo a los preparativos para el alumbramiento[2047].

Lobei publicó en 1941 un papiro de Oxirrinco[2048] que ha dado lugar a una polémica importante en la crítica filológica. En el texto un coro alude al episodio de Sémele y Zeus, y luego llega a escena Hera, disfrazada de sacerdotisa-mendicante de las ninfas descendientes del dios-río Ínaco a través de Ío, sacerdotisa de la Hera de Argos. Parece incuestionable que el papiro pertenece a una de las piezas dionisíacas de Esquilo y, en efecto, un par de líneas del papiro coinciden más o menos con una cita transmitida por un escolio a Aristófanes[2049] y que, bajo la autoridad de Asclepíades, atribuye a otra pieza esquílea *(Las cardadoras)*. Lobel adscribía el resto papiráceo a esa tragedia, aunque ya destacaba la sorprendente divergencia textual entre el papiro y las otras fuentes que, sin la indicación ni de la obra ni de Esquilo, aludían al pasaje en cuestión, e incluso entre estas últimas entre sí. También Dodds[2050] se atiene al testimonio de Asclepíades, y Radt en la misma línea lo edita dentro de esa otra tragedia. Sin embargo, la inmensa mayoría de la crítica se inclina mejor por ver aquí un error de Asclepíades, dado que la llegada de Hera encajaría perfectamente en la trama de la bien conocida estratagema de la diosa para acabar con Sémele[2051]. Desde mi punto de vista el nudo dramático de esta tragedia radicaría en la reacción de insolencia de la heroína en parangonarse con la diosa, en lo que tendríamos una variante del conflicto de Niobe («La divinidad hace germinar una culpa para los mortales, cada vez que quiere arruinar por entero una casa»[2052]): Sémele, aunque mortal, pretender igualarse a los dioses[2053]. Así, el episodio de Hera no sería necesario, aunque sí muy apropiado; mientas que, si se adscribe a la otra pieza, es mucho más difícil encontrarle allí un sentido[2054].

La acción dramática versaría, pues, sobre el episodio previo a la muerte de la heroína y a su alumbramiento (Fr. 222), de resultas de todo lo cual en un primer momento parecería que efectivamente el niño había muerto junto con la madre por obra de Zeus (Fr. 221)[2055]. Además, probablemente en medio de la obra tenía lugar el episodio de Hera (Fr. 168), cuya llegada, disfrazada de sacerdotisa, era incuestionablemente aparatosa, lo que implicaría una escena previa en solitario en la que la diosa aclaraba al auditorio su identidad. Y en un momento dado, una vez conocida la llegada de la diosa, un personaje trataba de convencer a la heroína de que actuase con prudencia y depusiese su actitud

altanera (Fr. 451f).

Suele aceptarse que en relación con esta tragedia está una hidria ática (410-400 a.C.) mencionada por Webster[2056], que parece sugerir un episodio desconocido: da la impresión de que dos grupos quisieran hacerse con el recién nacido, mientras la heroína aparece ya muerta: se lo lleva Hermes, pero a su vez está presente también Iris —detrás de ella aparece Hera como su mentora—, aparentemente con la misma intención, pero defraudada porque el dios se le ha adelantado[2057].

Aparte de las obras dionisíacas en torno a Licurgo, quedan otras piezas cuyo título sugiere la existencia de una segunda tetralogía de tema dionisíaco *(Bacantes, Las cardadoras, Penteo, Sémele* y *Las nodrizas).* La crítica suele prescindir de la primera, y propone una combinación con las cuatro restantes, aunque luego hay variantes en el orden y, sobre todo, en el argumento. Las dos opciones más aceptadas[2058], dentro de un contexto plenamente dionisíaco, varían simplemente en la ordenación de las obras intermedias: Mette[2059] propone *Sémele - Penteo - Las cardadoras - Las nodrizas*; mientras que para Dodds se trataría de: *Sémele - Las cardadoras - Penteo - Las nodrizas*[2060]. Gantz[2061] propone un agrupamiento convencional *(Bacantes - Penteo - Las cardadoras - Las nodrizas),* del que quedaría excluida *Sémele* como obra individual e independiente, aunque también podría haber estado incorporada en otro grupo formado por *Las arqueras - Sémele - Atamante,* de forma que se trataría de alguna manera de una trilogía centrada en torno a la heroína.

221 Escolio a HOMERO, *Ilíada* IV 319:

Y (Esquilo) en *Sémele* o *Las portadoras de agua*:

… Zeus, que mató a éste[2062]…

222 HESIQUIO, α 3996:

Anfídromo: Esquilo en *Sémele* configuró un nuevo dios en relación con las Anfidromias[2063], como si se dijera «el de los nacimientos»[2064]. Pero también significa…[2065]

223 HESIQUIO, α 5307:

antaía: que está enfrente *(enantía),* suplicante. Esquilo en *Sémele.* Pero también se aplica a la divinidad[2066], y también a Hécate la llaman *antaía.*

224 HESIQUIO, α 7841:

ástekta: las cosas que no pueden ser soportadas. Esquilo en *Sémele.*

SÍSIFO FUGITIVO Y SÍSIFO QUE HACE RODAR LA ROCA

Sísifo es hijo de Éolo y rey de Corinto. En el material mítico ocupa un lugar destacado entre los personajes astutos y embaucadores. Su relato se compone esencialmente de episodios en los que triunfa a través del engaño, que utiliza también frente a los dioses, incluso con Zeus en el episodio del rapto de Egina, lo que le supondrá al final un castigo ejemplar en el Hades, uno de esos que se mantienen eternamente para servir de ejemplo a todas las generaciones venideras: tendrá que llevar rodando una roca hasta lo alto de un monte, pero al llegar a la cima indefectiblemente la roca caerá rodando hasta abajo, y el héroe deberá reiniciar el proceso sin fin.

La caracterización general de Sísifo como personaje astuto ya aparece en la *Ilíada*[2067], en la *Odisea*[2068] se menciona su doliente estancia en el Hades y Alceo[2069] alude a su doble muerte. Pero el relato más pormenorizado de esta primera época lo aporta Ferecides[2070], según una noticia transmitida en un escolio al pasaje aludido de la *Ilíada*: «Zeus había trasladado a Egina, la hija de Asopo, desde Fliunte a Enona pasando por Corinto, y Sísifo con artimañas le da a conocer el rapto a Asopo, que la andaba buscando; por este motivo empujó a Zeus a la cólera contra él mismo. Envía, pues, contra éste a Tánato (la Muerte), pero Sísifo, percatándose de su venida, ata a Tánato con fuertes ligaduras, y por ello sucedía que no moría ningún hombre, hasta que Ares libera a Tánato y le entrega a Sísifo. Pero antes de morir Sísifo encarga a su mujer Mérope que no le haga llegar al Hades los ritos debidos; pasado un tiempo, como su mujer no se los ofrecía a Sísifo, Hades, enterado de ello, lo envía de vuelta para que recrimine a su mujer. Él, llegado a Corinto, ya no regresa, hasta morir de viejo. Por eso, una vez muerto, Hades le obligó a que arrastrase rodando una piedra, de forma que no escapara de nuevo. La historia está en Ferecides». Frente a esta versión tradicional la colección teognídea[2071] menciona una pequeña variante, que tal vez pudo estar en relación con el Teatro: el héroe regresa del Hades «tras convencer a Perséfona con palabras lisonjeras», donde interviene de forma directa la hija de Deméter, la diosa de los misterios eleusinios, y el engaño se alcanza por la vía de la persuasión dialógica.

De los testimonios existentes puede deducirse con gran probabilidad que Esquilo escenificaba este episodio de la doble muerte del héroe —con el engaño, primero, de Tánato y, luego, el de las divinidades del Hades— con el castigo eterno como desenlace final.

La tradición conserva dos títulos sobre Sísifo: uno *(Sísifo fugitivo)* está recogido únicamente en el *Catálogo*[2072]; el segundo *(Sísifo que hace rodar la roca)* lo recogen las fuentes de dos de los fragmentos conservados (Frs. 233 y 234), a lo que hay que añadir el Test. 93b, que informa de que en una pieza con este título se hacían públicos algunos aspectos de los misterios eleusinios[2073]. A su vez, los ocho fragmentos restantes sólo mencionan la forma abreviada e imprecisa de *Sísifo.*

En tal situación son varios los problemas. Primero estaría la posibilidad de si se trata de dos obras distintas o bien de una sola con dos títulos, alusivos a dos momentos del argumento. Ya este primer interrogante es difícil. Una parte menor de la crítica se inclina por la opción más sencilla de una pieza[2074], puesto que a primera vista parece extraño —por repetitivo— el uso del tema de Sísifo en dos posibles dramas satíricos. Una mayoría prefiere mantener los datos de la tradición y aceptar la existencia de dos obras, apoyándose en la reflexión general de que el añadido de suplementos a los títulos respondía precisamente al interés de destacar la diferencia de obras[2075], aunque en ocasiones la tradición ha incorporado elementos inexistentes en su momento; de todas formas, tal vez apoye también esta segunda propuesta la dificultad de concebir un argumento único para un material narrativo tan amplio.

Un segundo punto conflictivo se refiere a la naturaleza de la(s) obras(s). Parece evidente que al menos una de ellas *(Sísifo fugitivo)* era un drama satírico, como se deduce fácilmente del léxico y del estilo de varios de los fragmentos. Algunos han pensado que había diversidad de tratamiento: Mette[2076] supone que *Sísifo que hace rodar la roca* era una tragedia, mientras que la otra pieza tendría tratamiento satírico; pero la mayor parte de la crítica[2077] se inclina por que ambas son satíricas, dado que el Fr. 233 parece tener un tono jocoso.

El argumento de *Sísifo fugitivo,* muy probablemente satírico, desarrollaría el episodio de la primera muerte del héroe y su regreso del Hades. Es difícil determinar si se incluía el tema del engaño de Tánato, o si se daba narrativamente como un episodio previo; en cualquier caso, parece verosímil suponer una primera parte en el Hades, a la que pertenecerían los Frs. 228, 229 y 230, siendo el 228 una especie de despedida de las divinidades de ultratumba[2078]. Luego tendría lugar la *ánodos* de Sísifo, y en ella era sorprendido por los sátiros, que mostraban su extrañeza ante el aparecido (Fr. 227). También el Fr. 225 podría pertenecer a esta pieza, aunque es difícil hacer sugerencias probables, porque son varias las posibilidades de la ironía contenida en el texto: podrían ser los sátiros (Sileno) refiriéndose a Sísifo, al que estarían dando rango

divino[2079]; pero también podría estar en boca de Sísifo en el contexto de alguno de sus engaños (Tánato?).

El *Sísifo que hace rodar la roca,* a juzgar por su título, desarrollaría el episodio del castigo definitivo impuesto al héroe y, por el tono de los dos fragmentos atribuidos (Frs. 233 y 234) —en especial el 233—, debía de ser también un drama satírico. Pero resulta difícil pergeñar la línea general del argumento dentro del contexto narrativo del castigo de Sísifo en el Hades, lo que llevaría implícito que la acción transcurriría en el mundo subterráneo, y este punto se aviene mal con la presencia de los sátiros[2080]. A su vez, la referencia al uso de la adulación (Fr. 234) parece aludir a la estratagema de persuadir a alguien con lisonjas lo que encajaría bien en el personaje de Sísifo, y el pasaje de la colección teognídea podría ser tenido ahora en cuenta: Perséfona es convencida por el héroe con palabras astutas y seductoras.

Simon[2081] identifica a Sísifo en una cratera de campana[2082], y la pone en relación con una representación dramática, en concreto con la reposición de alguna de estas dos piezas esquíleas o bien con otro drama satírico de contenido semejante. Pero la temática de ese contexto no parece encajar con los posibles argumentos de estas dos piezas sobre Sísifo[2083].

Respecto a su posible emparejamiento en alguna tetralogía, es complicado hacer conjeturas; además, habría que buscar dos bloques, si se acepta que se trata de dos dramas satíricos. Deforge[2084], que sostiene la hipótesis de una única pieza, sugiere incluirla en la trilogía sobre Prometeo, puesto que Sísifo, condenado también a un terrible castigo, sería en realidad un anti-Prometeo, de forma que este enfoque daría entrada a la parte irónica del conjunto dramático[2085].

225 PÓLUX, 10.77:

Se puede llamar también «pila» (al objeto en el que nos lavamos los pies) de acuerdo con Esquilo cuando dice en *Sísifo*:

Y además hay que tener una palangana[2086] para unos pies que transportan a un dios. ¿Dónde está la pila forjada en bronce con patas de león?[2087].

226 PÓLUX. 10.20:

(El término «dueño de los techos» [*stathmoûkhos*] con el significado de «amo de la casa entera»)… Pues bien, se dice en el *Sísifo* de Esquilo:

Y tú, el dueño de estos techos, escudriña bien y observa…[2088]

227 ELIANO, *Historia de los animales* XII 5:

Pues (se dice que) todavía tanto los eolios como los troyanos llaman al ratón *smínthos,* al igual que también Esquilo en el *Sísifo*:

…[2089]

¿Pero hay algún ratón de campo tan enorme?[2090]

…

228 *Etymologicum Gudianum, s.u. Zagreús,* p. 578 de Stefani[2091]:

⟨SÍSIFO⟩. — Y ahora me es posible decir adiós a Zagreo y a su muy hospitalario [padre][2092].

229 *Etymologicum Gudianum, s.u. kîkus,* en *Anecdota Graeca Parisiensia,* IV 35 Cramer:

kîkus («vigor»): la fuerza. Apolodoro *ikmás* («energía»)…[2093] Y Esquilo en *Sísifo*:

… y de los muertos, en los cuales no permanece la energía[2094]. y más abajo: …[2095], lo dice de los muertos privados de alma.

230 *Etymologicum Gudianum, s.u. kîkus,* en *Anecdota Graeca Parisiensia,* IV 35 Cramer[2096]:

En ti no permanece el vigor ni siquiera las venas por las que fluye la sangre[2097].

231 HESIQUIO, α 3536:

…crestas (de las montañas)…[2098]

232 EROTIANO, δ 2:

… administrador de la casa[2099]…

233 Escolio a ARISTÓFANES, *La paz* 73 b:

Se dice que los escarabajos del Etna son grandes. Y dan testimonio de ellos los naturales de allí. Epicarmo en *Heracles en busca del cinturón*:…[2100] En cierta manera también Esquilo era natural de esa región[2101], y en *Sísifo que hace rodar la roca* dice:

Es un escarabajo del Etna esforzándose con tesón[2102].

234 HESIQUIO, θ 1031:

thṓpseis: lisonjearás. Esquilo en *Sísifo que hace rodar la roca.*

LA ESFINGE

La Esfinge es uno más de esos monstruos primigenios que recoge Hesíodo en su *Teogonía*[2103]: es hija de Quimera y de Orto, y hermana del león de Nemea. Es, pues, uno de esos seres orientados a la destrucción[2104] de la estirpe de los hombres[2105]. Ya Hesíodo la pone en relación con Tebas[2106], y la *Edipodia*[2107] le atribuye expresamente la muerte de Hemón, hijo de Creonte y primo de Edipo[2108]. Habrá que esperar a Píndaro[2109] para encontrar una referencia literaria al tema del enigma, aunque ya por la misma época Esquilo escenificaba la ruina de los Labdácidas en una tetralogía, donde desarrollaba este tema con pormenor. Los testimonios literarios son, pues, muy escasos antes de la Tragedia.

La información procedente de las representaciones iconográficas es mayor, aunque más problemática. De forma resumida podría decirse que se desarrollan cuatro grandes temas[2110]. Cronológicamente, el primer motivo documentado (ya desde la primera mitad del siglo VI: *circa* 570) es el rapto: la Esfinge se lleva entre sus garras una presa, que siempre es un hombre joven. Un segundo bloque representa una reunión de tebanos, que evidentemente debaten la forma de librarse del monstruo que asola la ciudad (primeros decenios del siglo V). En tercer lugar está el tema de la escena tradicional de Edipo frente a la Esfinge, tratando de resolver el enigma, y cuyo ejemplo más conocido es la copa *(kúlix)* vaticana del Pintor de Edipo, fechada en el decenio de los sesenta del siglo V[2111]; pero en 1972 se daba a conocer una ánfora (de Stuttgart) con el mismo tema pero de fecha en torno al año 530, lo que adelanta este motivo al menos a la segunda mitad del siglo VI. Finalmente está el tema del enfrentamiento armado con la Esfinge, cuyos testimonios iconográficos conservados pertenecen a la segunda parte del siglo V (el más antiguo en la recopilación de Moret pertenecería a una fecha en torno al 450). Tal vez en estos momentos uno de los puntos más controvertidos sea el de la cronología relativa entre el tema del enigma y el del enfrentamiento físico. La crítica, ya desde Robert (1915), se ha inclinado preferentemente por considerar más antiguo la lucha armada que el problema del enigma, tema éste que se ha puesto en relación con el contexto adivinatorio del oráculo de Delfos. Pero el análisis contrario de Moret ha tenido una amplia acogida, aunque periódicamente contestada: p. ej., Krauskopf introduce el matiz de que probablemente existieron las dos versiones, y que terminó imponiéndose la del enigma, aunque la otra era perfectamente conocida en el siglo V. a.C.[2112]. Una versión sintetizadora de todos estos elementos la transmite en el siglo IV Asclepíades de Trágilo, ese buen conocedor de la

Tragedia del siglo anterior[2113].

Tanto el *Catálogo*[2114] como las fuentes de los tres fragmentos conservados dan testimonio de que Esquilo escribió una obra con este título de *La Esfinge.* Varios testimonios didascálicos[2115] certifican a su vez que formaba parte de una tetralogía sobre los Labdácidas[2116], y que tenía tratamiento de drama satírico.

Dada la temática del mito de la Esfinge, y ante el hecho de que se trata de un drama satírico, es fácil pensar al menos en un motivo general característico de esta variante dramática: los sátiros se encuentran ante algún tipo de sometimiento a un ogro o personaje semejante, que impone su voluntad sobre los débiles sátiros, y a los que liberará un héroe, que irrumpe en escena y vence al monstruo. La información derivada de los fragmentos no aporta gran ayuda. Sólo el Fr. 235, que alude a «un extranjero» merecedor de una corona, podría bien referirse a ese héroe liberador, que en este caso verosímilmente no puede ser otro que Edipo, que descifró el enigma y acabó con el poder de la Esfinge[2117].

En el caso de este drama satírico la Cerámica ha tenido un protagonismo especial. Hasta no hace mucho[2118] el posible argumento se relacionaba con una cratera suritálica del tercer cuarto del siglo IV a. C., en la que aparece la Esfinge posada sobre una roca y frente a ella un sátiro, vestido con ropaje teatral, sostiene un pequeño pájaro en su mano derecha y parece dirigirse al monstruo en relación con ese animal. Ante esta imagen la crítica supuso una temática próxima a una fábula de Esopo[2119]: el sátiro estaría proponiendo a la Esfinge un enigma— al contrario que el relato convencional— sobre si el pájaro estaba vivo o muerto, y en tal situación jocosa el monstruo perdía el reto planteado por el sátiro[2120], de forma que éste sería el protagonista de la acción dramática[2121].

Pero en 1981 Simon[2122] daba a conocer una nueva cerámica —de fecha mucho más próxima a la tetralogía esquílea (mediados de los años sesenta del siglo v a. C.)—, que sugiere un tema muy distinto, en el que Edipo ocuparía el centro de la acción. Es el cántaro *(kálpis)* Fujita. Ante la Esfinge, posada en una roca, aparecen cinco sátiros: tienen el pelo blanco, en señal de su vejez; están sentados en sillas con respaldo *(klismoí),* testimonio de que asisten a una reunión importante; llevan vestidos finos, diademas y un báculo, en calidad de altos dignatarios[2123]. Estos peculiares sabios ancianos atienden con desconcierto a lo que les dice el monstruo. De la base de la roca brota un árbol, que en cierta medida oculta a la Esfinge de la mirada de los sátiros, y que Simon considera una pieza de la escenografía. A partir de esta representación, y con la información tradicional sobre el relato mítico, Simon propone una trama sugerente: Creonte, tras la muerte de su hijo Hemón víctima de la Esfinge, hace

pública la proclama de que concederá el reino y la mano de Yocasta a quien descifre el enigma y libre, así, a Tebas de la muerte. Ante tales expectativas[2124] los sátiros, en su calidad de miembros del coro, se disfrazan con las vestimentas de los sesudos ancianos que componen el Consejo de la ciudad, y ocupan los asientos del recinto pertinente, que sería el lugar de la acción escénica. La Esfinge, representada por un actor, irrumpe en la *orchestra* mediante el recurso técnico de la grúa, y su llegada deja atónitos a los «nuevos Consejeros», que además no logran dar solución al enigma[2125], todo lo cual daría lugar a situaciones de gran comicidad. La situación se iría haciendo cada vez más caótica, con el riesgo inminente de que alguno de los sátiros fuese la víctima siguiente del monstruo. Para sacarlos de tal embrollo llega en la escena siguiente Edipo, que interpreta el enigma y vence a la Esfinge[2126]. Ésta se derrumbará, y los sátiros y la ciudad quedarán libres. El desenlace sería la alegría general y la celebración del héroe liberador (el extranjero del Fr. 235, merecedor de corona?)[2127].

Un nuevo resto de cerámica ha venido en apoyo de la hidria Fujita. Tiverios[2128] ha encontrado en el ágora romana de Atenas un trozo de vasija con una representación semejante a la de Fujita, y de fecha muy próxima, lo que confirma la hipótesis de Simon[2129], así como la notoriedad de la dramatización de Esquilo[2130].

235 ATENEO, 674 D[2131]:

… y para el extranjero[2132] incluso una corona, antigua guirnalda[2133], la mejor de las ataduras en palabras de Prometeo.

236 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1287[2134]:

…[2135]

a la Esfinge, de los días de infortunio perra prítana[2136],

237 HESIQUIO, κ 3141:

knoũs: el chirrido procedente del eje. También se emplea el término *knoḗ*. Y el ruido de los pasos[2137], como en *La Esfinge* de Esquilo[2138].

TENES? [2139]

TÉLEFO

Télefo es el hijo de Heracles y Auge, y la primera etapa de su existencia mítica se centra en su problemático nacimiento y las consecuencias derivadas de él, lo que Esquilo escenificó probablemente en *Los misios*[2140]. La segunda parte está en relación con la expedición de los griegos contra Troya. Ya las *Ciprias*[2141] nos hablan de que realmente el ejército griego se puso en marcha dos veces. En la primera —fallida— se reúnen en Áulide y desde allí, tras el episodio de la serpiente y las crías de gorrión[2142], se encaminan a suelo asiático, pero se equivocan y arriban a Misia en la creencia de que aquella región era Troya. Allí, Télefo, rey de la zona por herencia de Teutrante, agrupa a su ejército y se defiende valientemente de la acometida griega: el propio héroe da muerte a Tersandro, el hijo de Polinices, pero es alcanzado por la lanza de Aquiles, que lo hiere en un muslo, dado que en su huida se ha quedado enredado en unos sarmientos por malquerencia de Dioniso[2143]. En cualquier caso, los griegos, al percatarse de su error, se retiran camino de Grecia. Pero la herida de Télefo no acaba de curarse, y un oráculo de Apolo le hace saber que sólo se la curará quien se la ha causado, de forma que el héroe encamina sus pasos al lado de Aquiles, que precisamente está en Argos con ocasión de la segunda reunión —y definitiva— de la expedición griega. Allí llega Télefo como suplicante y, tras prometer que les indicará el camino oportuno hacia Troya, obtiene al fin la anhelada curación, que alguna tradición atribuye a la aplicación de la herrumbre de la lanza a la herida. Télefo es uno de esos héroes a caballo entre el mundo griego y el oriental: su ascendencia es griega, razón por la que los caudillos helenos lo consideran en el fondo uno de ellos; pero al tiempo es rey de Misia y está relacionado con Príamo, lo que obliga a abstenerse de participar en la guerra. Buena parte de este relato debía conocerse ya desde época arcaica, incluso desde las *Ciprias*[2144], y tuvo una gran acogida en la Tragedia.

El *Catálogo*[2145] y la fuente del Fr. 240 nos certifican que Esquilo escribió una obra con este título. La crítica suele coincidir en que trataba el mismo tema que la pieza homónima de Eurípides: la llegada suplicante del héroe a Argos al lado de los griegos en busca de su curación[2146]. Sería, pues, una tragedia de súplica. La adaptaciín euripídea debió de gozar de gran popularidad, puesto que Aristófanes la parodia en dos de sus comedias conservadas: *Los acarnienses*[2147] (del año 425) y *Las Tesmoforias*[2148] (del 411).

En el caso de Esquilo es más difícil entrar en grandes pormenores, dada la escasez de testimonios. Sin embargo, el relato transmitido por Higino[2149] tal vez

recoja una versión próxima a la dramatización esquílea, dado su claro tono teatral que, además, diverge del tratamiento euripídea, lo que en buena medida limita las posibilidades a Esquilo o Sófocles. Según Higinio, Télefo, tras conocer el oráculo sobre su curación, se presentó ante Agamenón (Fr. 238) y, a sugerencia de Clitemestra, se apoderó del niño Orestes en calidad de rehén, amenazando con darle muerte si no prestaban oído a su súplica; los griegos a su vez, sabedores por un oráculo de que necesitaban la guía de Télefo para conquistar Troya, convinieron en que Aquiles lo curase, y fue Ulises el que aportó la idea de que se utilizase la lanza como remedio curador. El héroe quedó curado de su herida, y les indicó los lugares y caminos para llegar a Troya, pero se abstuvo de tomar parte en la guerra dado que estaba casado con Laódica, hija de Príamo.

Así pues, la acción tendría lugar en Argos, y parece segura la intervención al menos de Télefo, Agamenón (Fr. 238) y Aquiles, aunque no es arriesgado añadir la de Clitemestra, dada su aparición en buena parte de los testimonios mitográficos al respecto. Cuestión más debatida ha sido el episodio de Orestes: un amplio número de testimonios (literarios e iconográficos) mencionan el episodio en que el héroe, a su llegada y en un intento de conseguir mayor apoyo en su súplica, se apoderó del niño Orestes (con mayor o menor violencia según las fuentes) y se refugió con él en un altar, ante lo cual los caudillos griegos reunidos ya en Argos reaccionaban con energía, aunque con respeto reverente: un escolio a una de las mencionadas comedias de Aristófanes lo atribuye expresamente también a Esquilo[2150], aunque una parte de la crítica desde los primeros momentos lo ha puesto en duda, pensando en un error del escoliasta por Eurípides[2151].

La Cerámica aporta ayuda en varios sentidos. Disponemos de dos vasos más o menos coetáneos. Uno es una *pelíkē* ática de mediados del siglo V (460-450), donde aparecen Agamenón y Télefo con Orestes sobre sus rodillas y una lanza en la otra mano: Séchan[2152], apoyándose en este vaso, hace una defensa meticulosa de la presencia de Esquilo y sostiene una divergencia de tratamiento entre Esquilo y Eurípides: en aquél se trataría de una actitud noble y respetuosa, carente de toda violencia contra el pequeño, como parece que sucedía en el segundo. La segunda cerámica es una copa ática, firmada por Hierón y fechada un poco antes (un poco anterior al 470), donde no aparece Orestes. Estos dos testimonios permiten algunas conclusiones: 1) el vaso de Hierón sigue una tradición previa a Esquilo, en la que no aparecía el motivo de Orestes, o al menos que había dos tradiciones independientes; 2) la presencia de Orestes se va

a mantener ya de forma casi sistemática en las numerosas representaciones posteriores, lo que habla a favor de la influencia de Esquilo en la generalización del motivo, sea creación esquílea o no; 3) su reaparición en el tratamiento euripídea habla a favor de la unidad temática de la Tragedia, pero señala las divergencias entre la versión del uno y la del otro, lo que, a título de ejemplo, tal vez podría materializarse en la presencia de la lanza en Esquilo y la espada en Eurípides. A su vez, otra cuestión también debatida es si este episodio de Orestes tenía lugar en escena o era traído en un relato de mensajero[2153].

Esta posible escena Télefo-Orestes ha sido puesta en relación con una anécdota histórica transmitida por Tucídides[2154], en la que el historiador cuenta la llegada del político ateniense Temístocles al palacio de Admeto, rey de los molosos, huyendo de la inculpación de haber participado en la traición del espartano Pausanias: Temístocles, tras entrar en el palacio de Admeto y no encontrarlo dentro, dirigió la súplica a su mujer, quien le aconsejó que se sentara en el hogar con el niño de ambos en brazos, para así dar más intensidad a su súplica. Y la crítica se ha escindido en dos grupos interpretativos: unos piensan que fue Tucídides quien tomó la anécdota del material legendario surgido en torno al político, que habría sido modelada sobre la escena de la tragedia de Esquilo, o a partir del mito de Télefo en general; otros prefieren ver un influjo de la historia real en la actividad teatral[2155].

En cualquier caso, parece que Esquilo daba a este mito un tratamiento noble y solemne, de auténtica súplica ritual, frente a la tensión dramática y la violencia que respiraría la adaptación de Eurípides.

Sobre su ubicación en una trilogía es muy verosímil su unión con *Los misios*, aunque es difícil determinar los restantes elementos del conjunto[2156].

238 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1270[2157]:

…[2158]
el más ilustre de los aqueos
de Atreo hijo soberano de muchos[2159],
aprende de mí
…

239 PLATÓN, *Fedón* 107 e:

El viaje, por lo tanto, no es como dice el *Télefo* de Esquilo, pues aquél manifiesta[2160]:

TÉLEFO. — …, pues uno solo es el sendero que conduce al Hades.
pero a mí me parece que éste no es ni sencillo ni único.

240 HESIQUIO, α 3990:

amphidexíois khersí («con manos ambidextras»)[2161]: las de los arqueros, puesto que cada una de las dos manos interviene en el disparo. Esquilo en *Télefo*.

LAS ARQUERAS

A partir de la información de varios fragmentos puede deducirse que esta tragedia versaba sobre la figura mítica de Acteón. Este héroe pertenece al contexto tebano: era hijo de Aristeo y de Autónoe, una de las hijas de Cadmo, y por lo tanto sobrino de Sémele y de Ágave, lo que lo convierte en primo de Penteo. A su vez, es discípulo de Quirón, el Centauro bueno, que le instruye en el arte de la caza, y se constituye así en un representante perfecto de la figura antropológica del héroe mítico cazador, cuyos rasgos principales son: la búsqueda del alimento, el enfrentamiento del mundo civilizado con el de la naturaleza, y el binomio caza-erotismo; y estas peculiaridades pueden llevarle a diversos tipos de conflicto, cuando se excede en su cometido, de forma que corre el riesgo de terminar siendo el cazador cazado. Así, Acteón será convertido en ciervo y perseguido por sus propios perros de caza, que, sin reconocerlo, lo despedazarán como a una víctima, para a continuación ir por los montes en su busca, entristecidos.

En la tradición mitográfica de Acteón pienso que tal vez podrían establecerse tres etapas. Los testimonios de época arcaica[2162] hablan todos ellos de un conflicto personal con Zeus debido a un asunto amoroso: el héroe se enamora de Sémele y quiere casarse con ella, lo que provoca la cólera de Zeus, que también anhela a la muchacha y de cuya unión nacerá Dioniso; en tal circunstancia Ártemis, la diosa de la caza, se yergue en instrumento de venganza del rey de los dioses, cambia la apariencia externa del héroe en ciervo, y sus propios perros acabarán con su vida. En un segundo momento el conflicto se convierte en el enfrentamiento directo de un héroe con un dios, al que aquél pretende superar en los rasgos específicos de esa divinidad, es decir, estaríamos ante el tipo del *theómachos*: Acteón se jacta o bien de que supera a Ártemis en el arte de la caza[2163] o bien de que piensa desafiar su virginidad[2164]; es decir, estaríamos ante la forma más depurada de la insolencia *(húbris)* de un mortal frente a la superioridad de los dioses. Finalmente, hay un tercer tipo de conflicto que aparece en época helenística, al menos por los testimonios conservados[2165]: el héroe, involuntariamente *(túchē),* sorprende a la diosa desnuda en el baño, lo que supone un castigo inevitable. Tras cualquiera de estos tres conflictos el desenlace es el mismo: transformación, persecución y muerte.

Tanto el *Catálogo*[2166] como las fuentes de varios fragmentos nos certifican que Esquilo escribió una pieza con este título de *Las arqueras*, lo que supone que también él puso en escena el relato mítico de Acteón. Además, un

comentarista de Aristóteles[2167] menciona esta obra entre aquellas en las que al parecer Esquilo aludía a algún punto de los misterios eleusinios[2168].

La adaptación esquílea es una vez más incierta. La idea subyacente a los Frs. 242 y 243 parece aludir a que el héroe representaba en Esquilo el tipo del cazador casto, lo que excluiría el motivo de la pasión amorosa irresistible por Sémele. A su vez, el coro parece aludir a las ninfas arqueras compañeras de Ártemis, lo que hace suponer un papel destacado de la diosa y que, en consecuencia, el conflicto estaba centrado en el doblete Acteón / Ártemis. Por diversos elementos parece haber un paralelismo bastante estrecho entre el héroe y su primo Penteo: menosprecio de la esfera esencial de un dios (Ártemis / Dioniso); el dios ofusca la mente de los subordinados del héroe (los perros / las mujeres tebanas); cambio en el aspecto externo del héroe (transformación de Acteón en ciervo / Penteo se disfraza de mujer a instancias de Dioniso); es víctima de los «suyos» sin saberlo (los perros / Ágave y las tías de Penteo); tiene lugar el despedazamiento ritual *(diasparagmós)*; la víctima es devorada cruda *(kata-brôma)* por las «fieras»; finalmente, los nuevos cazadores lloran la desaparición del antiguo cazador ahora a su vez cazado. A la luz de estos datos, parece verosímil suponer que ya Esquilo ponía en escena el segundo planteamiento más arriba mencionado, cuando Acteón se ha convertido en un genuino *theómachos* que, llevado de la insolencia *(húbris),* se atreve a parangonarse a un dios. Y entre los dos motivos mencionados del enfrentamiento (la caza, la pasión amorosa) me inclino a pensar en una rivalidad por la caza, en paralelo a Eurípides. De esta forma, se trataría de un nuevo ejemplo de cómo la Tragedia sometió a un proceso de abstracción a los viejos mitos de época arcaica.

La Cerámica[2169] aporta en este caso algunos datos provechosos. El tema de Acteón gozó de gran aceptación en las representaciones iconográficas desde fecha temprana, aunque en buena parte de la época arcaica el motivo se limita a las figuras de Acteón, sin alteración de su aspecto externo, y Ártemis. Sin embargo, toda la crítica coincide en destacar la importancia de un vaso de Boston[2170] (*circa* 440 a. C.), que presenta rasgos diversos de esta relación con una representación dramática, que verosímilmente sería esta tragedia esquílea: en el centro aparece el héroe —con unos pequeños cuernos y orejas de ciervo—, que está acometido por tres perros; a su izquierda está la Rabia *(Lússa),* que dirige a los perros, y cuya vestimenta sugiere un personaje teatral; a la derecha asiste a la escena Ártemis con arco, carcaj y antorcha: finalmente, en un segundo plano Zeus contempla el conjunto. De este testimonio puede concluirse con

probabilidad que en la trama dramática intervenía la Rabia, ese personaje tan esquíleo, personificador de ese elemento —la rabia— del que los dioses se sirven para castigar a los irrespetuosos e insolentes mortales, y que debía de aparecer también, por ejemplo, en *Las cardadoras*[2171], otra pieza dionisíaca, en la que la Rabia perturba la mente de las mujeres tebanas. De otro lado, la presencia de Zeus puede sugerir una relación con el episodio amoroso de Sémele aludido, lo que supondría una objeción a mi sugerencia del *theómachos,* pero es difícil concretar la finalidad de su presencia en el vaso. En cualquier caso hay un dato que relaciona esta cerámica con Esquilo: encima de la figura de Acteón se lee «Eveón», uno de los dos hijos de Esquilo[2172], a los que la *Suda* califica de *tragikoí*, término que normalmente significa «autor de tragedias», pero que a veces tiene también valor de «actor de tragedia», y apoyándose en este testimonio Trendall - Webster[2173] sugieren que tal vez este Eveón representó el papel en el estreno de la pieza o en alguna de las reposiciones[2174].

Pólux[2175], al hablar de las máscaras especiales de la Tragedia, dice que la de Acteón era «con cuernos» *(kerasphóros),* lo que encaja bien con las representaciones iconográficas a partir del siglo v a. C.; además, el Fr. 245 certifica que este lexicógrafo conocía los pormenores de la versión esquílea[2176].

Dada la mencionada relación de Acteón con Sémele y Penteo, dentro del contexto de Dioniso, se han hecho diversas propuestas de emparejarlo con obras de ambiente dionisíaco a fin de fraguar un conjunto sobre este tema[2177]. Gantz prefiere pensar en una trilogía sobre Sémele[2178]: *Las arqueras, Sémele, Atamante.* Ahora bien, si parece oportuna la hipótesis argumental más arriba sugerida del conflicto directo del héroe con Ártemis, habría que pensar aquí tal vez mejor en una trilogía en torno a la diosa: Mette[2179] propone *Las sacerdotisas, Calisto* y *Las arqueras*[2180].

241 *Colección de palabras útiles*, en *Anecdota Graeca* 351, 9 Bekker:

áthēros hēméra («día sin caza»): combinación muy noble y de no pequeña categoría. También utiliza el término y la expresión Esquilo en *Las arqueras.* A lo notable de la expresión se añade también el matiz cívico. Se dice de Acteón:

Hasta ahora ningún día sin caza envió a Acteón con las manos vacías, ahíto de fatiga, de vuelta a casa[2181].

242 ANTÍGONO, *Colección de historias curiosas* 115:

De los animales hembras dice (Aristóteles[2182]) que la yegua es la más inclinada al apareamiento y que experimenta de forma intensa la excitación de

yegua[2183], por lo que se transforma a partir de aquí en un insulto y sirve de censura para las mujeres volcadas en los placeres del amor. Y parece que también Esquilo, conocedor de ello, habló en este sentido de alguna forma respecto a las doncellas en *Las arqueras*:

† †[2184] para las castas doncellas de los lechos de bodas † †[2185] sus miradas cual dardos[2186] se precipitan al suelo.

Y más abajo añadió: …[2187]

243 ANTÍGONO, *Colección de historias curiosas* 115[2188]:

No podrá pasarme desapercibido el centelleante ojo de la muchacha que haya gustado de varón: tengo de estas cosas un juicio como el del buen entendido en yeguas[2189].

244 Escolio a HOMERO, *Ilíada* IX 593:

(Ilíada IX 593:… y el fuego reduce a polvo [*amathúnein*] la ciudad). Porque la convierte en polvo *(ámathos)*. Se refiere así al polvo de la llanura. Y Esquilo lo utiliza simplemente en lugar de destruir, cuando dice en relación con Acteón[2190]:

… los perros despedazaban a su dueño[2191].

245 PÓLUX, 5. 47:

Los nombres de los perros de Acteón en opinión de Esquilo[2192] son: Córax, Harpía, Caronte y Licotas[2193].

246 HESIQUIO. π 1213:

pezophórois zómasin («con vestimentas que llevan una franja»): Esquilo en *Las arqueras*. Como cuando las túnicas llevan una franja, aunque para algunos significa «hasta los pies». El *zôma* es un vestido[2194].

LAS NODRIZAS

Tanto el *Catálogo*[2195] como las fuentes de los fragmentos conservados nos certifican que Esquilo escribió una obra titulada *Las nodrizas*[2196].

Un argumento a la *Medea* de Eurípides (Fr. 246a) nos informa del contexto dionisíaco de la obra: Medea coció a las nodrizas del dios y a sus maridos para rejuvenecerlos. Pero en la tradición mitográfica de este episodio se dan algunas circunstancias que ayudan a valorar la adaptación esquílea. Antes del poeta y en relación con este poder de Medea de rejuvenecer a personajes ancianos, tenemos noticia de que la heroína practicó esta acción mágica en el poema épico *Los regresos*[2197], aunque allí la aplicaba a Esón, el padre de Jasón, y el procedimiento consistía en la administración de una poción mágica, producto de la cocción de diversos fármacos en recipientes de bronce. Más tarde, tanto Simónides como Ferecides nos cuentan lo mismo, pero aplicado ahora a Jasón, aunque en estos dos casos parece que se practicaba con el cocimiento del propio héroe. En su momento Esquilo traslada el motivo al contexto dionisíaco, y hace que Medea rejuvenezca a las nodrizas de Dioniso y a sus maridos mediante el recurso de cocer a los futuros jóvenes. Y este episodio esquíleo no volverá a ser mencionado hasta mucho tiempo después: un escolio a Arístófanes[2198], Higino[2199] y, sobre todo, Ovidio[2200]. Del cotejo de estos testimonios tal vez pueden sacarse algunas conclusiones verosímiles: parece innovación de Esquilo la aplicación a las nodrizas de Dioniso del episodio de Medea como rejuvenecedora de determinados héroes; igualmente novedosa es la relación del dios con Medea; así como la inclusión de los maridos de las nodrizas —elemento que desaparece en todos los demás testimonios—, lo que da pie a la sugerencia de que la adaptación esquílea era un drama satírico, en el que los maridos eran los sátiros, razón por la cual son eliminados en la tradición mitográfica posterior[2201].

De otro lado, desde el campo de la Cerámica se ha intentado apoyar el carácter satírico de la pieza, no constatado por testimonio alguno pero deducido por verosimilitud temática. Así, Webster[2202] sugirió que la representación de sátiros en una cratera de Ancona podría estar influenciada por la obra esquílea. Más tarde Simon[2203] añadía dos nuevos testimonios, que luego han recibido matizaciones críticas[2204]. Pero al menos el motivo de la pieza de Ancona suele aceptarse que pudo estar determinado por esta obra contemporánea de Esquilo.

La especulación sobre los pormenores de la acción dramática ha sido diversa. Kaibel[2205] sugiere una trama sencilla: el coro en el Prólogo recordaría

al dios y se lamentaría de su precariedad; pero a continuación llegaba Dioniso que, tras haber vivido muchos años lejos de las ninfas y los sátiros que lo habían cuidado de niño, los encuentra envejecidos y sin alegría, y en tal situación el dios, que viene acompañado de Medea, a la que había conocido en uno de sus largos viajes, ruega a la maga que ejerza su magia sobre sus antiguos protectores, lo que termina con el esperado final feliz. Maass[2206], en la idea de que Ovidio había tenido delante la obra esquílea, sugería que, ante el resultado feliz en el caso de Esón, Dioniso iniciaba la obra pidiendo a Medea que hiciese lo mismo con sus nodrizas y sus maridos, lo que supone un esquema narrativo paralelo al de Pelias. Tras la propuesta en relación con la cratera de Ancora, y a la luz de la escena allí representada, donde se ve a un sátiro muy pequeño saliendo probablemente del recipiente donde acaba de ser cocido, Kerényi[2207] añadía un dato jocoso al tratamiento: los sátiros salían de la cocción mucho más jóvenes de lo que calculaban a causa de un error por parte de Medea.

Todas estas sugerencias carecen de fundamento sólido. Lo que podemos afirmar con cierta seguridad es que la obra debía tener lugar en el monte Nisa, donde el dios había sido dejado al cuidado de la ninfas, las nodrizas, que ahora aparecen casadas con los sátiros. El coro estaría compuesto por ellos y ellas, a no ser que se acepte la posibilidad de un segundo coro. Entre los personajes estarían Dioniso y Medea, que para Simon sería una de los dos personajes femeninos del vaso de Ancona. Y, efectivamente, ante la penosa vejez de sus nodrizas el dios pedía a Medea su rejuvenecimiento.

Normalmente suele ser incluida como cuarta pieza en la tetralogía dionisíaca sobre Penteo[2208], puesto que ofrecería un contraste, en clave de humor, frente al trágico final del héroe que se había atrevido a desafiar a Dioniso[2209].

246a *Argumento anónimo* de EURÍPÍDES, *Medea*:

Ferecides[2210] y Simónides[2211] dicen que Medea recoció a Jasón y lo volvió joven. Respecto a su padre Esón el autor de *Los regresos* dice así:…[2212] Y Esquilo en *Las nodrizas* cuenta que también a las nodrizas de Dioniso junto con sus maridos las recoció y las volvió jóvenes[2213].

246b FOCIO, I 241, 8 Naber:

… dando a comer (ella[2214]) a modo de gachas un alimento que hace crecer…[2215]

246c HESIQUIO, δ 1831:

díkra ópsis («mirada ahorquillada»): la doble. Esquilo en *Las nodrizas.*

246d HESIQUIO, π 1202:

pedoíkou[2216] *khelidónos* («de la golondrina inquilina»): de la convecina.

Esquilo en *Las nodrizas*.

LAS PORTADORAS DE AGUA (véase *Sémele*)

HIPSÍPILA

Hipsípila es la hija de Toante, rey de la isla de Lemnos. Tras el episodio de la matanza de la población masculina a manos de las mujeres, en venganza por desatender sus obligaciones de varones para con ellas[2217], Hipsípila es nombrada reina de la isla y, en tales circunstancias, tiene lugar la llegada de la expedición de los Argonautas a la isla. Las mujeres lemnias ven en Jasón y sus compañeros la solución para sus problemas de procreación, que les garantice una subsistencia futura.

La pieza de Esquilo dramatizaba este relato, como nos lo indica claramente un escolio al poema de Apolonio de Rodas[2218]: «Que los Argonautas se unieron a las lemnias, lo cuenta Herodoro en *Los Argonautas*[2219]. Esquilo en *Hipsípila* dice que ellas se lanzaron en armas contra aquéllos, sorprendidos por una tempestad, y los rechazaban, hasta que recibieron de ellos el juramento de que, después de desembarcar, se unirían a ellas».

En Apolonio de Rodas[2220] la acción transcurre de forma pacífica: aunque en un primer momento ellas acuden armadas a la playa ante el temor de algún peligro, la inmediata embajada enviada por Jasón elimina toda tensión para con los recién llegados. Pero del escolio citado es evidente que en Esquilo había un enfrentamiento mayor[2221]. No obstante, hay en Apolonio otro elemento que pudo con cierta verosimilitud pertenecer al contexto dramático: la heroína en su primer encuentro con Jasón le presenta una versión falsa de la situación en la isla, al ocultar la matanza de los lemnios afirmando que éstos se habían exiliado a Tracia al no ser aceptados a la vuelta de su última expedición amorosa al lado de las mujeres tracias. Este elemento del engaño pudo tal vez formar parte de la peripecia dramática.

Ya en *La Argo* he señalado las propuestas recientes generales sobre la composición de una posible trilogía. En este caso, y desde la óptica de quienes defienden la existencia de una trilogía argonáutica, esta pieza ocuparía un lugar importante, normalmente en tercer lugar[2222]. En cualquier caso, en lo que atañe a la inteipretación general es inevitable pensar en cierto paralelismo con el tema general de las Danaides: si en la pieza anterior las mujeres de Lemnos parecían ir contra el orden establecido de los géneros al dar muerte a sus maridos —a decir verdad sólo apariencia, puesto que en realidad ellas estaban siendo instrumento de la venganza de la diosa Afrodita, irritada con los hombres—, ahora, en la *Hipsípila*, parece como si las cosas volvieran a su situación primordial, y volvemos a encontrar a las lemnias inclinadas a la unión sexual.

247 *Etymologicum Gudianum, s.u. kerd*ō, p. 316. 30 Sturz[2223]:

… Hipsó…[2224]

248 HESIQUIO, α 6404:

apokorsōsaménais («para [ellas] rapadas»[2225]): que se han cortado el pelo, dado que *kórsai* es sinónimo de *tríkhes* («cabellos»). Esquilo en *Hipsípila.*

FILOCTETES

Filoctetes era el depositario del arco y las flechas de Heracles. Como pretendiente de Helena, intervino en la expedición contra Troya. A la llegada de la expedición a Ténedo es mordido en el pie por una serpiente, la herida se le infecta y le produce un insoportable mal olor, que hace que los caudillos griegos lo desembarquen en la isla de Lemnos para librarse de él. Allí vive en soledad el héroe diez años, hasta que los griegos, enterados de un oráculo de Héleno, se ven obligados a enviar una embajada a la isla para recuperar las armas de Heracles y al propio Filoctetes, si quieren llegar a conquistar Troya. El héroe, tras una inicial negativa a colaborar, termina encaminando sus pasos a la ciudad, lo que supone el comienzo del fin de la guerra.

Este episodio de la embajada a Lemnos es mencionado, aunque de forma muy sucinta, ya por la *Ilíada*[2226], en las *Ciprias*[2227] y en la *Pequeña Ilíada*[2228]. Píndaro en la *Pítica* primera[2229] —año 470 a. C., contemporáneo ya de Esquilo — tampoco lo menciona con mucho detalle, aunque dice de forma imprecisa que fueron en su busca «héroes iguales a los dioses» (en plural). Y sabemos[2230] que también Baquílides coincidía con Píndaro en el relato de la embajada a Lemnos en sus *Ditirambos.* Así pues, el verdadero tratamiento literario de este episodio corresponde a los poetas trágicos[2231].

Tenemos constancia de que Esquilo escribió una tragedia con este título por el *Catálogo*[2232], por varios de los fragmentos y por algunas noticias entre las que destaca la información que nos transmite Dión de Prusa, que dedicó varios discursos y pasajes a la figura de Filoctetes[2233], comparando el diverso tratamiento que los tres grandes trágicos habían dado a este episodio de Filoctetes en Lemnos.

A partir de toda esa información podemos pergeñar un cierto guión de la obra. La acción se desarrollaba en Lemnos, cerca de la cabaña que en soledad habita el héroe. Tiene lugar cuando han transcurrido diez años de su abandono en la isla, poco antes de que comenzase el asedio de Troya. El coro está compuesto por lemnios, que desconocen hasta este momento las desventuras del héroe, que ha vivido, por lo tanto, aislado de la convivencia con los habitantes de la isla.

El Prólogo probablemente constaba de un parlamento en boca del héroe[2234], al que se suele atribuir el Fr. 249 en calidad de verso inicial de la tragedia[2235], y en el que describiría su situación general. Luego, en la Párodos el coro, que no se entretenía en dar explicación alguna sobre su falta de contacto anterior con el héroe, tal vez entrase anunciando la llegada de una nave a la isla. En el primer

episodio Filoctetes, en diálogo con el corifeo, entraría en mayores detalles sobre su pasado, en especial el de la mordedura de la serpiente, que en Esquilo no sucedía en Ténedo, como se puede decir del Fr. 250, lo que supone que se daba la versión de Crisa, tal vez creación de Esquilo. A esta parte de la tragedia se suelen atribuir los Frs. 250, 252 y 253. En el segundo episodio llegaba Odiseo y tenía lugar el encuentro entre los dos personajes de la tragedia. Filoctetes no reconocía al recién llegado, aunque éste se presentaba en su estado normal[2236], y terminaba por aceptarlo con cálida hospitalidad dada la visión catastrófica que daba de lo que estaba sucediendo en Troya, puesto que le anunciaba, en falso, la muerte de Agamenón y la acusación ignominiosa de que estaba siendo objeto Odiseo[2237], así como la situación general calamitosa de los griegos, todo lo cual alimentaba el rencor de Filoctetes[2238]. El tercer episodio comenzaría con la preparación de la partida, pero también aquí se produciría el acceso de dolor de Filoctetes (Frs. 254 y 255 y la noticia de Aspasio[2239]). Odiseo aprovecharía esta situación para adueñarse del arco (Fr. 251) y revelar al héroe su verdadera identidad, al tiempo que trataría de justificar su actuación explicándole los auténticos motivos de su venida: el oráculo de Heleno, el bien general, la futura curación del héroe por obra de los Asclepiadas, etc. Sobre la reacción de Filoctetes hay cierta disparidad de criterios. Unos suponen una obstinación firme en Filoctetes, sólo superada a la fuerza; otros sugieren que Odiseo hacía gala una vez más de su capacidad de persuasión y convencía al fin al héroe. Müller[2240] adopta una postura mixta, basándose en el comentario de Dión de Prusa[2241], de manera que el héroe se encamina a Troya principalmente de forma voluntaria —o sea, convencido sinceramente por los argumentos de Odiseo—, pero también en alguna medida empujado por la necesidad, dada su precaria situación en la isla, en lo que Müller ve cierto paralelismo con el desenlace de *Las Euménides*[2242].

En resumen, a partir sobre todo de las consideraciones de Dión de Prusa, podemos concluir que el tratamiento de Esquilo contenía la grandiosidad característica de su estilo, al tiempo que una gran sencillez en la acción dramática, rehuyendo la intriga, el lenguaje llano y la humillación. Todo esto debía materializarse sobre todo en la recreación de la figura de Odiseo, el representante por antonomasia de la dialéctica en la Tragedia y, por ello tal vez, la causa de que Esquilo introdujese la innovación de que fuese este héroe el escogido para ir a buscar al ofendido Filoctetes, dado que el único testimonio anterior en este punto, la *Pequeña Ilíada,* menciona a Diomedes.

En este caso es especialmente problemática la cuestión de la posible trilogía. Es muy probable que *Las lemnias* versase sobre un episodio dentro del

relato de los Argonautas[2243], lo que la excluye de su emparejamiento con el tema de Filoctetes, aunque alguna vez se haya propuesto emparejarlos. Más verosímil parece incluirla dentro de un contexto troyano, y así Mette organizó una trilogía sobre el momento anterior al desembarco de la expedición griega en Troya *(Tenes, Filoctetes),* a lo que añadió un tercer elemento *(Palamedes),* por la presencia determinante de Odiseo[2244]. Esta hipótesis ha sido mantenida por diversos filólogos, aunque con ciertos retoques: para Jouan se trataría de *Los Heraclidas, Tenes, Filoctetes,* de forma que la acción dramática del conjunto estaría más centrada en la figura de Filoctetes[2245].

El Fr. 451w, desde su primera edición por Lobel[2246] en 1952, ha sido tenido por un argumento a esta pieza esquílea, dado que se aceptó desde el principio que todo ese bloque de papiros estaban de alguna manera relacionados con Esquilo. De todas formas, también ha habido voces en contra: Taplin[2247] piensa que se trata mejor de un argumento a la obra de Sófocles, dada la alusión a Neoptólemo; Radt lo agrupa en el apartado de «Fragmentos dudosos».

249 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1383[2248]:

⟨FILOCTETES⟩. —[2249] ¡Río Esperqueo[2250] y parajes de pasto frecuentados por bueyes…![2251]

250 *Suda,* ε 1368[2252]:

FILOCTETES. — … donde el viento no permite ni permanecer ni hacerse a la mar[2253].

Esto se dice de los que se ven precipitados en circunstancias embarazosas. Y eso lo dice en Esquilo[2254] Filoctetes.

251 Escolio a HOMERO, *Odisea* XIV 12:

(*Odisea*, XIV 12:… sacando estacas de lo negro de una encina). Crates[2255] a la espesura del follaje la califica de *melandruón* («de oscuro tronco»)[2256], al igual que también Esquilo dice en *Filoctetes*:

… colgando[2257] el arco de un pino de oscuro tronco…[2258]

252 PLUTARCO, *Sobre la imposibilidad de vivir placenteramente según Epicuro* 1087 F:

La duración de éstos (de los placeres) no es grande, sino que, al igual que las estrellas fugaces, experimentan en la carne al tiempo la excitación y el apagamiento; mientras que la de la fatiga es larga. Testigo suficiente de ello es el Filoctetes de Esquilo[2259], que dice:

FILOCTETES. — …pues la serpiente no soltó[2260], sino que dejó fija la terrible inserción † †[2261] ruina de mi pie,…[2262]

253 ARISTÓTELES, *Poética* 1458b19:

Por ejemplo, Esquilo y Eurípides compusieron el mismo trímetro yámbico, pero este último cambió una única palabra, una expresión rara en lugar de un término corriente; pues bien, el uno aparece hermoso, mientras que el otro vulgar. Esquilo compuso en el *Filoctetes*:

FILOCTETES. — … la gangrena, que devora las carnes de mi pie,…[2263]

Mientras que en Eurípides en lugar de «devora» introdujo el cambio de «banquetea»[2264].

254 MÁXIMO DE TIRO, VII 5 e:

El alma cobarde enterrada en el cuerpo, al igual que el reptil que se desliza torpe dentro de su madriguera, ama su madriguera y nunca está dispuesta ni a trasladarse de allí ni a salir, sino que si aquél arde, arde con él, y si se desgarra, se desgarra con él, y sufre junto con el cuerpo si éste sufre, y si grita, grita conjuntamente:

FILOCTETES. — Pie, ¿voy a abandonarte?[2265]

dice Filoctetes[2266]. Abandónalo, hombre, y no grites, ni maldigas a los seres más queridos, ni perturbes la tierra de los lemnios. «Oh, muerte liberadora»[2267]. Si dices esto pretendiendo cambiar un mal por otro mal, no acojo tu súplica. Pero si piensas realmente que la muerte es liberadora y ahuyentadora de una criatura mala, insaciable y enferma, piensas bien. Suplica y llama al liberador.

255 ESTOBEO, IV 52. 32:

⟨FILOCTETES⟩. —[2268] Muerte liberadora, no me consideres indigno de tu venida: tú eres el único médico de los males incurables, y ningún dolor alcanza a un cadáver[2269].

255a FOCIO, *Léxico* ε 678 Theodoridis:

helōreús: la garza[2270]. En *Filoctetes* Esquilo.

256 FOCIO, II 10, 9 Naber:

okornoús: los saltamontes. Esquilo en *Filoctetes.* Los jonios los llaman *attelébous*[2271].

257 ATENEO, 394 A[2272]:

… de las palomas…

FINEO

Este Fineo es el héroe tracio de Salmideso, en la costa occidental del mar Negro. Su figura mítica está caracterizada esencialmente por dos rasgos: tiene el poder de la adivinación y es ciego, en paralelo a otros adivinos como Tiresias. Luego hay ya un amplio número de variantes sobre los detalles, en especial sobre la causa de su ceguera[2273] y sobre su penosa existencia de ciego acosado por las Harpías[2274], unos seres voladores que le quitan la comida o se la cubren de excrementos, lo que le hace muy difícil la vida, hasta que los hijos del viento Bóreas, Cálais y Zetes, vengan a librarlo de ese acoso, persiguiendo o, incluso, matando a las Harpías. Este esquema narrativo es bastante antiguo, y podemos deducirlo fácilmente de *El catálogo de las mujeres* o también de las *Grandes Eeas*. Pero su relación con el viaje de los Argonautas aparece por primera vez en Asclepíades en el siglo IV a.C[2275]: Jasón y sus camaradas en su marcha a la Cólquida, en busca del vellocino de oro, piden a Fineo que les diga el modo de cruzar las rocas Simplégades sin daño, y éste se aviene a ello con la condición de que le libren de las Harpías, tarea que les es encomendada a los Boréadas, que las ahuyentan de allí, persiguiéndolas por todo el mundo hasta encerrarlas en una cueva o hasta matarlas.

Las fuentes de varios fragmentos nos certifican que Esquilo escribió una tragedia con este título[2276], y el contenido de casi todos ellos alude al acoso de las Harpías sobre el héroe, de lo que podemos deducir con seguridad que el argumento general versaba sobre la llegada de los Boréadas y su ayuda a Fineo para librarle de aquéllas[2277], que en la versión de Esquilo morían (Fr. 260). Pero cuestión más delicada es concretar si la adaptación esquílea estaba ya incardinada en el relato de los Argonautas, como sucederá ya abiertamente en Apolonio de Rodas[2278]. La mención aludida de Asclepíades, que habla también de este contexto mítico de Jasón y los suyos, hace suponer con verosimilitud que ya se daba en algún poeta trágico del siglo v a. C., pero se nos plantea la duda de a cuál atribuirlo, puesto que al menos sabemos que Sófocles escribió dos obras con este mismo título. La opinión más extendida adjudica a Sófocles la innovación, pero Deforge[2279] prefiere la opción de Esquilo, aunque admite que esto no conlleva que la acción estuviese vista desde la óptica de la expedición de los Argonautas, sino que estaría centrada en las tribulaciones del viejo héroe, lo que a su vez no quita que estuviese presente el elemento adivinatorio.

La información derivada de los fragmentos habla sobre todo de la penosa situación de Fineo, pero ayudan poco a configurar la línea general de la acción

dramática[2280]. Deichgräber[2281] sugiere algunos puntos: en la escena inicial (Frs. 258a, 258 y 259a) un Vecino daría un informe detallado de la penosa situación del héroe, y en la final se asistiría al castigo de las Harpías a manos de los Boréadas. El anciano, en agradecimiento y sirviéndose de su arte adivinatoria, haría una exposición premonitoria del recorrido futuro, en cuya descripción al estilo esquíleo se haría mención de numerosos nombres de lugares y pueblos. Habría dos actores, aunque varios personajes, entre los que incluye también a Jasón, cuyo papel sería paralelo al de Dánao en las *Suplicantes,* además de al menos Fineo y el Vecino. Supone igualmente la existencia de una máquina escénica para la aparición de las Harpías dotadas de alas[2282], una máscara especial de ciego para Fineo, y que el coro estaba compuesto de Argonautas.

La Cerámica en este caso aporta un material importante. La aparición del relato mítico de Fineo realmente se remonta al menos a la primera mitad del siglo vi a.C., pero ya al siglo siguiente, e influenciadas por la obra de Esquilo, pertenecen varias vasijas, en las que prima la escena de la mesa alimenticia del héroe, y entre las que destaca la riqueza narrativa de la cratera «Ruvo», del último cuarto del siglo v, donde aparecen en disposición escénica Fineo, un servidor del rey, los hijos de Bóreas, las Harpías, algunos Argonautas y hasta la proa de la nave Argo[2283].

Un argumento a *Los Persas*[2284] nos informa de que en el concurso del año 473-472 Esquilo obtuvo la victoria con una tetralogía compuesta por *Fineol - Los Persas - Glauco de Potnias - Prometeo*, y de la que conservamos entera la segunda pieza, dedicada a la derrota de los persas en Salamina, lo que supone que se trataba de un drama histórico. El problema en esta ocasión radica en la posible falta de trabazón entre los cuatro componentes del conjunto. La crítica ha intentado encontrar los posibles elementos de unión en aspectos más o menos concretos de los diversos relatos míticos, o en consideraciones que puedan abarcar el sentido general de las obras individuales, pero tal vez no se ha llegado a dar una explicación satisfactoria[2285].

258 ATENEO, 421 E:

Bión de Borístenes[2286] decía con acierto que no hay que procurarse los placeres provenientes de la mesa, sino los que son producto de la reflexión. Mientras que Eurípides dice: «Sació su boca, aunque se había entregado a un insignificante régimen alimenticio»[2287], en la idea de que el placer de los alimentos incide preferentemente en la boca. Y Esquilo en *Fineo*:

Y numerosos falsos manjares[2288] le arrebataban de su ávida mandíbula en el

momento inicial del deleite de la boca[2289].

Y en *Estenebea* Eurípides hablando de la frugalidad: …[2290]

258a *Etymologicum Genuinum*, Ã 863 Lasserre-Livadaras:

ánēstis: el que está sin comer. Cratino en *Dionisoalejandro* …[2291], y Esquilo en *Fineo*:

… y no está ausente un lamento por la falta de comida[2292].

259 PÓLUX, 7. 91:

Lo que Critias[2293] llama *podeĩa* («escarpines»), hay que suponer que eso son *pélous* («calcetines de fieltro») o vendas de los pies, y a eso Esquilo en *Fineo* lo llama *péllutra:*

… llevan escarpines dentro de las botas bien hechas.

259a Escolio a HOMERO, *Ilíada* VII 76:

… las garras ganchudas de sus manos… [2294]

260 FILODEMO, *Acerca de la piedad,* en *Papiro de Herculano* 247 V b Amarante[2295]:

… escribieron el autor de las *Ciprias* y Ferecides de Atenas[2296]. Pero Esquilo en *Fineo,* Íbico[2297] y Telestes[2298] presentan a las Harpías muriendo a manos de los hijos de Bóreas…

LAS FÓRCIDES

Los Fórcides son hijas de Forcis y de Ceto, y hermanas de las Gorgonas. Su nombre más conocido es el de Grayas, las Viejas, porque nacieron ya con el pelo blanco. Su relato mítico pertenece al contexto de Perseo, el hijo de Zeus y de Dánae, y nieto de Acrisio, rey de Argos, que, temeroso ante un oráculo sobre un futuro nieto pernicioso, expulsa a su hija y al recién nacido al mar dentro de un cofre, en la idea de que no era hijo del dios. El anómalo barco llega a la playa de la isla de Sérifo, donde es recogido por Dictis, un pescador hermano del rey Polidectes. Allí tendrán lugar las hazañas del joven héroe Perseo: la muerte de la gorgona Medusa, para satisfacer el gusto de Polidectes que pretende a su madre, y el episodio de la princesa Andrómeda, que está en poder de un monstruo marino. Al final, el héroe retornaba, satisfecho con su destino, a su patria en compañía de su madre; pero la alegría se tornaba en pesar, puesto que el oráculo originario terminaba, como siempre, cumpliéndose: Acrisio, el abuelo, moría por obra de Perseo, su nieto, aunque fuese de forma involuntaria. La historia mítica de este héroe es un modelo de relato popular, en el que se han fundido distintos motivos tradicionales: el niño pernicioso para un miembro mayor de su familia, que sin embargo dará lugar a empresas heroicas cuando llegue a la plenitud, aunque al final se terminará cumpliendo el vaticinio; y entre esas hazañas destaca la muerte de un ser nocivo para la comunidad, así como la liberación de una princesa en manos de un ogro. Y con este esquema convencional se funde otro motivo tópico: lo que podría ser entendido simplemente como prueba de iniciación del joven, se transforma en prueba de defensa ante un rey malvado, que busca matar al joven para apoderarse de la madre, de la que aquél es el único baluarte.

Sabemos que Esquilo escribió una obra con este título por el *Catálogo*[2299], por las fuentes de los fragmentos conservados, y por un pasaje de la *Poética* de Aristóteles[2300], donde, al catalogar los tipos de tragedias, incluye ésta en un apartado textualmente corrupto, pero en el que, a juzgar por las otras obras aludidas, se trataría de piezas espectaculares a la vista.

Es opinión común que en esta tragedia[2301] se trataba de la hazaña del héroe que llevaba a la obtención de la cabeza de Medusa, aunque para conseguirlo antes tenía que enfrentarse a las Grayas. La historia mítica de Perseo debía ser antigua, como lo demuestra su alusión superficial en la *Ilíada*[2302], lo que indica que era un tema conocido[2303]. Pero el testimonio más detallado es Ferecides[2304]: tras el episodio con Acrisio en Argos y la llegada a Sérifo (10), se describe la

imposición de Polidectes de que Perseo le trajese la cabeza de Medusa, lo que causaba angustia en el héroe, que se sentía incapaz de llevarlo a cabo. Hermes y Atena se aliaban con él y lo conducían al país de las Grayas, que tenían un solo ojo y un único diente, que se pasaban entre ellas. El héroe se los arrebata y les impone la condición de que, si quieren recuperar el ojo y el diente, deberán indicarle dónde residen las ninfas que poseen el gorro mágico de Hades, las sandalias con alas y la mochila, puesto que con estos instrumentos él sabe que logrará burlar a las Gorgonas y apoderarse en concreto de Medusa. Las Grayas acceden, el héroe conseguirá por su parte los objetos de las ninfas y, así, podrá encarar el encuentro con Medusa, a la que cortará la cabeza, y se la llevará en la mochila de regreso a Sérifo. Pero Esquilo se apartaba de este relato en algún punto importante, que nos ayuda a precisar el argumento general de la pieza[2305]: los objetos necesarios para la empresa en Esquilo se los proporcionaban al héroe los dioses —en concreto, Hefesto la hoz de acero (Fr. 262)—, lo que implica, primero, que estaba ausente el episodio del viaje al lado de las ninfas, y, además, que no había pacto alguno con las Grayas sino derrota en toda regla, puesto que Perseo arrojaba el ojo a la laguna Tritónide, lo que al tiempo le dejaba el camino libre hacia Medusa, dado que en esta versión las Grayas cumplían la tarea de guardianas de las Gorgonas. Y éste era. en mi opinión, el nudo dramático de la pieza, la superación de la vigilancia de las Grayas mediante el recurso de dejarlas ciegas quitándoles su único ojo compartido, de forma que el héroe pudiera alcanzar el objetivo buscado, con lo que se cerraría la obra mediante una escena narrativa en la que se contaría la muerte de Medusa. Pero conviene acentuar que esta victoria sobre las Grayas se alcanzaría a través de la astucia y el engaño, no por la fuerza, como podría deducirse verosímilmente del episodio del ojo.

Así. la acción transcurriría en algún lugar remoto (Fr. 261), lo que encaja bien con el emparejamiento aristotélico con el *Prometeo encadenado* y el tipo de tragedias allí aludidas. Probablemente en un paraje tal habría pocos personajes, lo que supondría la existencia de largos parlamentos narrativos: Perseo, las Grayas y, de alguna manera, sería verosímil la presencia de Atena o/y Hermes, dioses presentes una y otra vez en la tradición de este relato, todo lo cual vuelve a dejar ver cierto paralelismo con el *Prometeo* conservado. A su vez, el coro[2306] estaría compuesto por deidades menores[2307] o algún grupo de seres pertenecientes al contexto de la naturaleza salvaje circundante[2308]. En cualquier caso, se trataría de una tragedia de sabor plenamente esquíleo: pasión por el mundo alejado de lo conocido, y escenificación de la lucha del espíritu

civilizador que acompaña a la etapa de los dioses olímpicos, que van poniendo orden en un mundo anterior en que predominaba la naturaleza salvaje y los seres primigenios: Perseo no es ya sólo un príncipe valiente, sino un instrumento civilizador, cuya prueba de madurez reside en derrotar al monstruo antiguo de Medusa y ofrecerlo sometido a Atena, diosa representante por excelencia de los nuevos tiempos como símbolo de la inteligencia.

El material iconográfico es numeroso, aunque problemático, y ha sido utilizado para situar cronológicamente la pieza, sólo que también en este punto hay una divergencia de criterios, aunque en los últimos tiempos va generalizándose el criterio de una fecha bastante tardía[2309], apoyada además por razones lingüísticas, basadas en el uso de términos del dialecto de Sicilia[2310], y por motivos de dramaturgia, dado que parece incuestionable el uso de tres actores en el drama satírico de la tetralogía[2311].

Toda la crítica está de acuerdo en aceptar la existencia de una tetralogía sobre la figura mítica de Perseo, que estaría compuesta por *Las Fórcides - Polidectes - Los arrastradores de redes* como drama satírico. Pero no hay la misma unanimidad sobre el cuarto componente del conjunto, una obra que iría abriendo o cerrando la trilogía trágica. Lógicamente, una y otra opción están determinadas por la historia mítica del héroe: si la obra desconocida abría la tetralogía, en ese caso se trataría del episodio inicial en Argos, con Acrisio tratando de encontrar una solución al incumplimiento del oráculo, lo que estaría en paralelo al *Acrisio* de Sofocles[2312] o la *Dánae* de Eurípides[2313]; el caso contrario llevaría a pensar en una pieza que, en tercer lugar, describiría el cumplimiento del oráculo de vuelta a Argos, lo que la aproximaría a *Los lariseos* de Sófocles[2314].

261 ATENEO, 402 B:

Y no desconozco que los que habitan la región de Sicilia llaman *askhédōron* al jabalí. Esquilo, por ejemplo, al comparar a Perseo con un jabalí en *Las Fórcides* dice:

… y (Perseo) penetró en la cueva como un jabalí[2315].

Y Esciras —es un poeta de la llamada comedia itálica, natural de Tarento— dice en su *Meleagro*: …[2316] Y nada tiene de sorprendente que Esquilo, dado que pasó un tiempo en Sicilia, haya utilizado muchos términos siciliotas.

262 I) ERATÓSTENES, *Catasterismos* 22:

Y parece que (Perseo) recibió también de Hefesto una hoz hecha de acero.

Según dice el poeta trágico Esquilo en *Las Fórcides,* las Gorgonas tenían a las Grayas como centinelas. Éstas tenían un único ojo, y se lo pasaban unas a otras para la vigilancia. Perseo se percató de ello y, tras apoderarse de él en el momento de la entrega, lo arrojó a la laguna Tritónide y así, llegándose hasta las Gorgonas dormidas, le cortó la cabeza a Medusa[2317].

II) HIGINO, *Astronómica* 2.12:

Se cuenta que (Perseo) había recibido también de Vulcano una hoz hecha de acero, con la que mató a la Gorgona Medusa. Este hecho †nadie†[2318] lo ha puesto por escrito. Pero, según dice el tragediógrafo Esquilo en *Las Fórcides*, las Greas fueron las guardianas de las Gorgonas; sobre éstas escribimos en el libro primero de las *Genealogías.* La opinión general es que unas y otras utilizaban un único ojo y, así, cada una recibía el ojo en su turno y hacía la guardia. El ojo, arrebatado cuando una de ellas hacía la entrega, Perseo lo arrojó al lago Tritónide y, así, puesto que las vigilantes estaban ciegas, mató fácilmente a la Gorgona sumida en el sueño.

III) Escolio a ARATO LATINO, p. 226a 10 Maass:

Se piensa por cierto que (Perseo) había aceptado también una hoz de Vulcano hecha de acero. Así lo dice el poeta Esquilo en *Las Fórcides,* a las que las Gorgonas tenían de vigilancia. Y ellas mismas tenían un único ojo, … a este mismo al estanque Tritónide y de esta manera, llegándose al lado de las Gorgonas mientras dormían, le cortó la cabeza a Medusa.

IV) Escolio a ARATO, 249 Martin:

Y se creía que (Perseo) había recibido también de Hefesto una hoz hecha de acero, según dice Esquilo. Tenían un único ojo, y se lo pasaban unas a otras para la vigilancia. Pues bien, Perseo se percató de ello en el momento de la entrega, y, tras apoderarse de él, lo arrojó a la laguna Tri-gónide (sic). Y así, llegándose hasta las Gorgonas dormidas, le cortó a Medusa la cabeza.

V) Escolio a GERMÁNICO, p. 82, 15 Breysig:

Esquilo dice que éste (Perseo) había recibido de Vulcano una hoz de acero. Cuentan que las guardianas de las Gorgonas, en número de tres pero con un único ojo que se pasaban entre sí, atendían a las vigilias, pero que Perseo había interceptado el ojo en la entrega y lo había arrojado al lago Tritona. Éste, habiéndose encontrado a las Gorgonas durmiendo, le cortó la cabeza a Medusa.

VI) FILODEMO, *Acerca de la piedad*, en *Papiro de Herculano* 242 I Amarante[2319]:

… y… Esquilo en … dice y…[2320]

LOS FRIGIOS *(PHRÚGES)* O EL RESCATE DE HÉCTOR

El *Catálogo*[2321] y la fuente de la mayor parte de los fragmentos conservados certifican que Esquilo compuso una obra titulada *Los frigios (Phrúges*[2322]). Y algunos testimonios añaden un segundo título: *El rescate de Héctor*[2323], que podría entenderse en la idea de que el primero no era suficientemente esclarecedor de la temática de la obra en un momento posterior, cuando se procedía a la reposición de la pieza fuera ya de su original conjunto trilógico[2324]. Sobre su pertenencia a la trilogía sobre Aquiles, así como sobre su posible fecha temprana, cf. *Los mirmidones.*

Por diversos testimonios[2325] sabemos que el argumento general escenificaba el episodio del encuentro entre Aquiles y Príamo, cuando éste se encamina al campamento griego para solicitar del héroe griego la entrega del cadáver de su hijo Héctor, lo que coincide con el canto XXIV de la *Ilíada.*

Homero describe con pormenor el relato, pero aporta unos rasgos que en no pequeña medida van a ser alterados por Esquilo. Los dioses, a instancia de Apolo, acuerdan que el cadáver de Héctor sea entregado a los troyanos, y se encarga a Tetis la tarea de que convenza a su hijo Aquiles de que ceje en su cólera contra el caído, a lo que éste accede sin gran oposición y con la única condición de un rescate a cambio. A su vez, también Príamo es instruido, a través de la diosa Iris, en el mismo cometido: deberá ir él solo, acompañado únicamente por un heraldo anciano que guíe la carreta portadora de los regalos con que ablandar el ánimo del griego. El viejo rey troyano se pone en marcha, y de camino recibe la ayuda de Hermes, enviado por Zeus, hasta llegar al campamento griego ya bien avanzada la noche, y cuando Aquiles ha acabado de cenar y se halla apartado del grueso de sus compañeros, de forma que el encuentro pasa desapercibido para la mayoría. La escena homérica respira gran comprensión: Príamo busca conmover al héroe griego a través del recuerdo de su padre Peleo, lo que llega de inmediato al corazón del campeón heleno y acelera el trámite de la entrega, al tiempo que el suplicante recibe los honores de invitado notable, aunque a la mañana siguiente, y a sugerencia nuevamente de Hermes, saldrá camino de Troya subrepticiamente, para evitar que Agamenón se entere de su presencia.

Las representaciones iconográficas[2326] de época clásica, y postes-quíleas. es decir, susceptibles de haber recibido la influencia de su adaptación teatral, son escasas[2327], pero al menos se pueden concretar algunos elementos derivados de

esta tragedia: en especial, el motivo de la balanza como testimonio de una escena con el tema del pesaje; y también parece verosímil ver una reminiscencia esquílea en las representaciones con Príamo postrado ante Aquiles abrazando sus rodillas en actitud inequívoca de súplica *(proskúnēsis)*[2328].

Por los datos disponibles pueden precisarse algunos elementos en el tratamiento esquíleo y cierta línea argumental. El lugar de la escena es una vez más la tienda de Aquiles, como ya sucedía al menos en *Los mirmidones*[2329]. El coro está compuesto de acompañantes de Príamo[2330], que vienen con él a recoger el cadáver de Héctor, frente a la soledad en que actúa el rey troyano en la versión homérica, donde explícitamente Zeus impone esta circunstancia[2331]. Y junto al coro puede afirmarse con seguridad la intervención de Aquiles, Hermes[2332] y Príamo[2333].

Sobre el comienzo de la acción dramática sabemos varias cosas. Primero está el nuevo silencio de Aquiles en el arranque de la tragedia[2334]: diversos testimonios[2335] afirman que el héroe aparecía sentado, con la cabeza cubierta y en silencio, que sólo interrumpía brevemente en un corto diálogo con Hermes «al comienzo». Estos datos implican, además, la intervención de Hermes, que comunicaba al héroe la inminente llegada de Príamo con un rescate para recuperar el cadáver de su hijo (Fr. 263), y que le transmitía la orden de Zeus de que cediese a las súplicas del viejo rey troyano, cometido éste que Homero había asignado a Tetis. Ahora bien, hay desacuerdo a la hora de colocar esta escena[2336]: la mayor parte piensa en el Prólogo[2337], pero tal vez no sea desdeñable la propuesta de Garzya[2338] cuando, en paralelo a las otras piezas de la trilogía, excluye también de ésta la existencia de Prólogo y pospone la escena entre Aquiles y Hermes al momento posterior a la Párodos, cuando suele tener lugar la escena narrativa de mensajero.

En la Párodos entraba el coro, y el Test. 103 ya mencionado informa de que los coreutas realizaban una coreografía rica en pasos de danza anómalos para el esquema tradicional, lo que pone de manifiesto la intención de Esquilo de acentuar el toque oriental de los recién llegados como elemento contrapuesto al ambiente griego de Aquiles[2339].

Luego venía la parte de la tragedia dedicada a convencer al héroe de que entregase el cuerpo de Héctor[2340], y aquí el encuentro con Príamo era sin lugar a duda el elemento central, si no el único. Desde el punto de vista de la intriga dramática era el núcleo, y en él el viejo rey troyano se esforzaría por persuadir al rencoroso y aún dolido héroe griego. En este contexto es verosímil a mi juicio poner en boca de Príamo los Frs. 264 y 265, mientras que el 266 es más

problemático[2341]. En cualquier caso, es la parte de la tragedia paralela a la inicial de *Los mirmidones,* o incluso a la de *Níobe,* cuando se trata de hacer salir a un personaje de su aislamiento[2342], y a veces la crítica ha sugerido que intervenía algún personaje más con el mismo empeño de persuadir al enojado Aquiles[2343]. Al final Aquiles terminaba accediendo a entregar el cadáver de Héctor.

Tras un convencional canto del coro vendría la otra parte importante de la tragedia: la escena del pesaje (Héctor por oro), a la que es fácil adjudicar el Fr. 270. En la adaptación homérica no hay ninguna escena de este tipo, en la que el cuerpo del troyano era depositado en el platillo de una balanza y en el otro su peso equivalente en oro, sino que sólo en un pasaje se hace una alusión de forma un tanto general: Aquiles, a punto de acabar con la vida de su oponente troyano, rechaza tajante la oferta que éste le hace sobre cuantiosas recompensas a cambio de que entregue su cuerpo muerto a Troya, «ni aunque el dar-dánida Príamo ordenara pagar tu peso en oro»[2344]. Pero algunas fuentes tardías señalan cómo Esquilo sí incluía en su dramatización del relato un episodio de este tipo[2345], aunque en este caso el mayor apoyo viene de las representaciones iconográficas, que en ocasiones recogen una balanza en uno de cuyos brazos aparece el cadáver de Héctor. Sería, pues, una nueva e importante innovación de Esquilo, lo que en el caso de la cerámica será un criterio importante para determinar si la fuente de un vaso concreto es la versión homérica o la de Esquilo.

El desenlace es claramente la marcha de Príamo camino de Troya con el cadáver de Héctor. Y en este pasaje probablemente habría una primera parte de preparación del cuerpo, en la que incluso intervendría el propio Aquiles como testimonio último de su buena disposición final. Y tras ello habría una salida trenética del coro, en paralelo al lamento homérico de los troyanos y troyanas dentro de la ciudad, y que ahora se escenifica en la salida del coro, compuesto igualmente de troyanos. Sería, pues, un final de duelo, pero al tiempo de reconciliación típicamente esquílea[2346]: tanto la violencia de la primera tragedia como la contraviolencia de la segunda concluyen en la reconciliación de esta tercera pieza de la trilogía.

A los elementos esquíleos ya mencionados se podrían añadir algunas sugerencias más. Un punto muy importante es el de tratar de precisar el tipo general de argumento que el Príamo de Esquilo utilizó frente a Aquiles. La escena debió de tener una enorme carga emocional, puesto que se convertirá en un lugar común de las representaciones iconográficas (Príamo postrado ante Aquiles, abrazado a sus rodillas). En la *Ilíada*[2347] el anciano rey rememoraba la

figura de Peleo, ese otro viejo héroe que, aunque rodeado de las calamidades de la vejez, esperaba con optimista impaciencia el retorno de su hijo, mientras que él venía como padre derrotado, dispuesto incluso a besar la mano del asesino de su hijo. Pero en Esquilo la situación ha cambiado radicalmente con la entrada de la manifiesta relación amorosa entre Aquiles y Patroclo[2348], y en este sentido me parece atractiva la sugerencia de Sommerstein[2349]: Príamo solicita para Héctor el mismo homenaje que ha recibido Patroclo de parte de Aquiles.

Para una más precisa comprensión de esta tragedia, y del recurso dramático del silencio en esta trilogía esquílea, es necesario entrar en la matización de este segundo caso. La *Vida* de Esquilo comenta[2350] el rasgo estilístico del poeta de acentuar la gravedad de los personajes a través del silencio, y otros testimonios[2351] remarcan que los poetas persiguen diversas intencionalidades en el uso de este recurso: una variante es la «obstinación», que bien podría aplicarse a *Los mirmidones,* donde el héroe mostraba así su profundo rencor contra Agamenón; mientras que ahora en *Los frigios* actuaba de esta manera por «el insuperable dolor» por Patroclo. El primer silencio es producto del respeto del héroe a la sensatez de Fénix, el segundo probablemente del efecto de la emotiva capacidad suasoria de Príamo. Esta trilogía es, pues, un buen ejemplo de la rica capacidad dramática del recurso del silencio.

263 PÓLUX, 7. 131:

Esquilo en *Los frigios* o *El rescate* utiliza el término *phortēgós* («mercante») para referirse a los comerciantes que transportan mercancías:

… sino a un marino mercante, que lleva mercadería fuera de su tierra[2352].

264 ATENEO, 51 C [2353]:

… y aquel hombre (Héctor) era más dulce[2354] que las moras.

265 HESIQUIO, δ 1217:

«Mi vida ha acabado de estar de guardia» [2355]: Esquilo en *Los frigios.* Sinónimo de «la guardia a lo largo de la vida ha concluido», o «el tiempo ha transcurrido».

266 ESTOBEO, IV 57.6:

Del Héctor de Esquilo:

Y si quieres hacer bien o mal a los muertos, la cosa es indiferente … [2356] y ni gozar ni sufrir los mortales. Sin embargo, por encima de nosotros[2357] está la venganza divina[2358], y Justicia da satisfacción al resentimiento[2359] por el

muerto[2360].

267 Escolio a EURÍPIDES, *Andrómaca* 1:

Algunos sitúan a Crisa y a Lirneso en la llanura de Tebas, como Esquilo cuando llama a Andrómaca lirnésida en *Los frigios,* donde también sorprendentemente la registra como hija de Andremón al decir:

… vástago descendiente de Andremón de Limeso, de donde precisamente Héctor tomó a su querida compañera de lecho,…[2361]

268 HESIQUIO, α 360:

agastá («cosas placenteras»): aquello con lo que uno podría complacerse, igual que *arestá* («cosas gratas»). Esquilo en *Los frigios.*

269 HESIQUIO, α 1144:

adíopon («descuidado»): sin jefe y sin vigilancia. Esquilo en *Los frigios.* Puesto que *díopoi* son los intendentes del barco[2362].

270 HESIQUIO, α 7374:

háropon («equilibrado»): el pesaje de Héctor o el contrapeso. Esquilo en *Los frigios*[2363].

271 HESIQUIO, ε 5264:

epistrophaí: lugares frecuentados, zonas de residencia. Esquilo en *Los frigios.*

272 HESIQUIO, τ 983:

titênai: reinas. 〈Esquilo en *Los frigios*〉 o *El rescate de Héctor.*

272a DEMETRIO LACÓN, *Sobre la poesía* 2 en Papiro de Herculano 1014 col. XVI Amarante[2364]:

El poeta (presenta) a Aquiles tras haber dado vueltas (alrededor de Troya arrastrando el cadáver de Héctor), y a Príamo llegado para el rescate de Héctor, y los frigios acompañándolo, además…[2365]

LOS FRIGIOS *(PHRÚGIOI)*?

De esta pieza no conservamos testimonio alguno a excepción de su mención en el *Catálogo,* lo que en circunstancias normales certificaría con suficiente probabilidad su existencia. Pero en este caso la situación es más compleja. En dicho *Catálogo*[2366] se mencionan de forma seguida dos obras con título prácticamente idéntico: primero, *Phrúgioi,* un adjetivo referido a la región de Frigia, para diferenciarlo de la pieza inmediatamente siguiente en el *Catálogo* titulada *Phrúges*[2367], un sustantivo alusivo a la misma realidad geográfica (*Los frigios)*[2368].

Desde los primeros momentos[2369] buena parte de la crítica pensó que estábamos ante un error del autor del *Catálogo*, que había repetido el título de una única obra. Pero ya Wilamowitz, en su edición de Esquilo de 1914, hacía objeciones a tal rechazo[2370]. Efectivamente, es difícil aceptar un error en tal situación de proximidad textual. En los últimos tiempos podría decirse que hay una aceptación más generalizada, lo que acarrea a su vez la necesidad de hacer hipótesis sobre su posible temática y su pertenencia a una trilogía. Por el título podemos concluir que el coro estaba compuesto de habitantes de Frigia, lo que al tiempo nos restringe el campo argumental a la saga troyana. Parece bastante verosímil la hipótesis de una trilogía sobre Memnón[2371], en la que, tras *Memnón* y *El pesaje de las almas,* vendría esta tragedia, que desarrollaría el tema de la muerte de Aquiles, a continuación de la de Memnón en las obras anteriores[2372]. Más original, Deforge[2373] piensa en un drama satírico[2374] —ahora dentro de la propia trilogía de Aquiles—, y supone un tratamiento jocoso de la pieza anterior —la llegada de Príamo cargado de tesoros a la tienda de Aquiles—, para lo que se apoya en el Fr. 245, que contiene en su opinión el germen del tratamiento cómico del tema.

LOS EVOCADORES DE ESPÍRITUS

Sabemos por el *Catálogo*[2375] y por las fuentes de varios de los fragmentos conservados que Esquilo escribió una obra titulada *Psukhagōgoí.* Y para una primera interpretación de este término todos los editores modernos[2376] acuden a una explicación léxica recogida en la *Preparación sofística* de Frínico, donde se nos confirma el título de *Los evocadores de espíritus* como pieza esquílea[2377]. A partir de la información de este testimonio y de los fragmentos propiamente dichos la crítica de forma generalizada acepta que en esta pieza se trataba el episodio de la evocación de los muertos descrita en el canto XI de la *Odisea*[2378].

Cuestión más complicada es entrar en los pormenores. Katsouris[2379] supone que los espíritus de Tiresias y Anticlea, la madre de Odiseo, serían las principales almas evocadas en la obra, dado que estos personajes son los que realmente aportan información sobre el futuro del héroe, pretensión principal de esta evocación infernal. Y piensa en una trama bastante paralela a *Los Persas* 623-842, donde asistimos a la aparición del espectro de Darío, que anuncia la derrota de la expedición persa y predice el futuro de los que aún quedan en suelo griego.

La probable pertenencia de esta pieza a una trilogía ligada tal vez nos aporte alguna ayuda[2380]. Suele aceptarse como posibilidad el trío *Los evocadores de espíritus, Penélope* y *Los recogedores de huesos*, con *Circe* como drama satírico. Ante tal bloque temático tal vez debamos pensar que el tema central del conjunto era la venganza de Odiseo sobre los pretendientes, que en Ítaca acosan a Penélope. En tal situación la primera obra sería preferentemente narrativa acerca del futuro del héroe.

En cualquier caso, parece bastante probable suponer que en esta pieza Odiseo, a instancias de Circe y con la intención de conocer su futuro, llegaba al borde de la laguna que facilitaba la entrada al mundo de los muertos[2381]. Allí el coro, compuesto de personas del lugar[2382], le instaría a celebrar una ofrenda sacrificial a las deidades subterráneas, a fin de conseguir la subida de aquellos espíritus que podrían proporcionarle información sobre su futuro, y entre ellos al menos estaba Tiresias que, frente a Homero, aludía al episodio de Telégono[2383]. De otro lado, de ser cierta la pertenencia del Fr. 469a a esta obra, vemos cómo en un momento dado el héroe conseguía dominar el miedo a las sombras de ultratumba que oíamos en la *Odisea*[2384].

Sin embargo, en alguna ocasión[2385] se ha sugerido la hipótesis de que esta obra tenía tratamiento de drama satírico, basándose sobre todo en el tono

estilístico del Fr. 275, donde Esquilo cambiaba la profecía que en la *Odisea*[2386] Tiresias hacía a Odiseo sobre su muerte, que ahora sería por una espina de pescado. Pero el nuevo Fr. 273a, publicado en 1980, parece desechar la posibilidad satírica[2387].

273 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1266[2388]:
⟨CORO⟩. —
…[2389]
a Hermes los de la laguna[2390] *lo honramos como*
[antepasado de estirpe

…

273a Papiro de Colonia 125[2391]:
⟨CORO⟩. — (*dirigiéndose a Odiseo*)
…[2392]
Ea, extranjero[2393], ahora en los herbosos
recintos[2394] detente de la terrible laguna[2395],
y tras seco corte en la angosta garganta
de esta víctima[2396] para los sin alma[2397]
la sangre cual bebida vierte
hasta la profundidad sombría de los cañaverales[2398].
Y una vez que a la Tierra venerable hayas invocado
y a Hermes subterráneo guía de los desaparecidos,
suplica a Zeus subterráneo que al de los que vagan
[en la noche
enjambre[2399] deje subir desde las bocas del río[2400],
donde, a manera de brazo, esta mísera agua
y no lustral[2401]
en las fuentes de la Estigia nace[2402].

274 PÓLUX, 10. 10:
… y de arsenales y restos de naufragios…

275 Escolio a HOMERO, *Odisea* XI 134:
(HOMERO, *Odisea* XI 90-136: Y llegó luego el alma del tebano Tiresias. portando su cetro de oro, y me reconoció y me dijo: «… (134) Y entonces a ti te

llegará la muerte fuera del mar[2403], una muerte tal muy tranquila, que acabará contigo cuando estés agotado bajo placentera vejez»). Los poetas posteriores (a Homero)[2404] configuraron la historia de Telégono, el hijo de Circe y de Odiseo: tras llegar a Ítaca en busca de su padre, parecer ser que lo mató sin saberlo con el aguijón de una raya. Esquilo en *Los evocadores de espíritus* dice en particular:

〈TIRESIAS〉.[2405] — (a Odiseo)… pues una garza en su vuelo desde lo alto te golpeará con su excremento, aflojamientos del vientre[2406]; de resultas de eso una espina de un marino bruto echará a perder tu piel vieja y escasa de pelo[2407].

276 FOCIO, II 173, 18 Naber:

statherón («firme, fijo»):… Algunos lo dicen también de lo que está quieto, como Esquilo en *Los evocadores de espíritus*:

… de una corriente estancada[2408]…

; y Aristófanes en *El proagón*:…[2409]

277 Escolio a APOLONIO DE RODAS, III 846-847a:

(APOLONIO DE RODAS, III 838-847: Llamó [Medea] a sus sirvientas… ordenándoles que con presteza uncieran al carro mulos que la llevaran al muy bello templo de Hécate… Y ella, entretanto, sacó del fondo del cofre la droga que, dicen, se llama «prometeico». «Si, después de propiciar con nocturnos sacrificios a Dera, la unigénita, se untara uno con ella su cuerpo» (vv. 846-847) …). Dera, la unigénita: … Se refiere a Perséfona, como lo hace ver lo de «unigénita»… Timóstenes en su *Tratado de interpretación*[2410] coincide en que a Perséfona la llaman Dera, y Esquilo en *Los evocadores de espíritus* lo pone de manifiesto cuando recibe a Perséfona como Dera[2411].

278 HESIQUIO, δ 2465:

dróptein: hendir profundamente. O examinar en profundidad. Esquilo en *Los evocadores de espíritus*.

EL PESAJE DE LAS ALMAS

Memnón, el héroe filotroyano venido a Troya en ayuda de su tío Príamo, tras dar muerte a Antíloco[2412] termina enfrentándose también a Aquiles, pero en esta ocasión el resultado le será adverso. Antes del momento de la lucha las madres respectivas de los dos héroes (Eos y Tetis) suplican a Zeus su favor, y el dios decide resolver el conflicto pesando en una balanza las almas de ambos guerreros: el platillo de Memnón se revela más pesado, lo que equivale a un funesto destino para su héroe que, efectivamente, perecerá en el duelo. Tras la derrota Eos consigue al menos del rey de los dioses que le sea concedida a su hijo la inmortalidad, tras lo que la diosa recoge su cuerpo y lo traslada por el aire a Etiopía.

Sabemos que Esquilo escribió una tragedia con este título tanto por su mención en el *Catálogo*[2413] como por un amplio número de testimonios. Y es verosímil colocarla detrás del *Memnón* en una trilogía de tema troyano, aunque es mucho más problemática la tercera pieza del conjunto[2414].

El tema general de la obra desarrollaba el episodio del combate entre Aquiles y Memnón con el resultado mencionado. Pero desde el punto de vista teatral las partes más importantes probablemente fueron la escena del pesaje de las almas y, al final, la retirada del cuerpo del héroe caído, si es que una y otra tuvieron realmente lugar. Los testimonios de la Antigüedad sostienen que en esta obra Esquilo creaba el motivo del pesaje aplicado a la pareja Aquiles/Memnón, tomándolo del episodio paralelo entre Aquiles/Héctor en la *Ilíada*[2415] pero la crítica moderna ha terminado por rechazar ese criterio, basándose en el material iconográfico, de forma que suele haber unanimidad en atribuir ahora a la *Etiópida* el punto de arranque del episodio, de donde lo habría tomado el trágico[2416].

Suele aceptarse que el Prólogo estaba ocupado precisamente por la escena de la súplica de las dos madres y del pesaje propiamente dicho[2417], de forma que intervendrían tres personajes: Zeus. Tetis y Eos. Esta propuesta se apoya en un pasaje de Pólux[2418], que últimamente ha sido motivo de censuras diversas aunque buena parte de la crítica la había aceptado[2419].

El coro estaría formado por gente troyana, dado que toda la trilogía parece estar compuesta desde el lado troyano[2420]. Con la llegada de la Párodos la acción volvería al mundo de los hombres, y tendría lugar el desenlace del combate, fuera de escena, del que informaría luego un mensajero[2421]. En cualquier caso, el cuerpo del héroe muerto era traído a escena, y su madre se

hacía cargo de él —si se acepta un nuevo testimonio de Pólux[2422]—, en consonancia con su ruego de que se le concediera la inmortalidad.

En definitiva, a juzgar por esas fuentes mencionadas la tragedia se abría y cerraba con dos momentos de complicada dramaturgia. Ta-plin[2423]analiza detenidamente los datos y concluye que todo ello no pudo darse en época de Esquilo: desde la presencia de Zeus en un escenario[2424] hasta el uso de esa grúa que probablemente son fruto de montajes posteriores, de donde le vendría la información a la fuente de donde Pólux tomó los datos. West[2425] trata de solucionar este conflicto de dramaturgia proponiendo que tal vez estemos ante uno de esos casos de trilogía dejada incompleta por Esquilo, y luego terminada y representada por su hijo Euforión, al menos las escenas primera y última. En cualquier caso, casi toda la crítica coincide en que esta trilogía debía pertenecer a la última etapa del poeta.

De los fragmentos transmitidos sin título, algunos (Frs. 300, 328, 329 y 405) podrían pertenecer por igual al *Memnón* o a esta otra tragedia, puesto que se trata de referencias al contexto general del mito. A su vez, el Fr. 350, donde Tetis lamenta el engaño de Apolo cuando el dios le vaticinó una descendencia sin problemas, se ha atribuido en alguna ocasión a una escena de esta pieza donde Tetis se lamentaba del azaroso destino de su hijo. Lo mismo ha sucedido con los Frs. 38 y 422, donde se ha visto a veces una referencia al combate entre los dos héroes.

279 HESIQUIO, α 5048:

anēkídōtoi («que no tienen punta»): sin punta. Esquilo en *El pesaje de las almas.*

280 HESIQUIO, a 8338:

auribátas («que avanzan con rapidez»): Esquilo utiliza el término *aûri* como sinónimo de *takhéōs* («rápidamente»)[2426]. Y el mismo en *El pesaje de las almas* utiliza de esta forma la palabra.

280a *Lexicon Messanense* fol. 283^{v}2a Rabe (1895^{2}):

… a las aldeas…

ORITÍA

Oritía es hija de Erecteo, uno de los reyes legendarios de Atenas. Bóreas, el dios del viento frío y tempestuoso del Norte y perteneciente a la estirpe de los Titanes —por lo tanto, personificación de las fuerzas incontrolables de la naturaleza— se había enamorado de ella, pero su ascendencia tracia era un elemento en contra de su pretensión, dado que también era tracio Tereo, que se había portado inadecuadamente con su esposa Procne, hermana de Erecteo. Al final, Bóreas termina raptando a la muchacha, se casa con ella y ambos se trasladan a Tracia. En el episodio del rapto hay algunas variantes: una de ellas lo sitúa mientras ella recogía flores a orillas del Iliso[2427], o del Cefiso[2428], ríos ambos del Ática; de otro lado, Acusilao[2429] cuenta que tuvo lugar durante la procesión a la que Erecteo la había enviado como canéfora para ofrecer un sacrificio a Atena Polias en la Acrópolis, y en esta misma línea debe colocarse la pequeña variación de Platón[2430], que lo sitúa más concretamente en el Areópago, junto a la Acrópolis.

El *Catálogo* no recoge el título de esta pieza esquílea[2431], pero lo menciona la segunda fuente (Juan de Sicilia) del único fragmento conservado (Fr. 281).

Heródoto[2432] transmite la noticia de que los atenienses erigieron un santuario a Bóreas a orillas del Iliso en el año 479 a. C., en agradecimiento por la ayuda recibida del dios de los vientos, que un año antes había causado importantes pérdidas en la flota persa con la tempestad levantada en la costa de Magnesia, donde estaba anclada. La institución de este culto a la pareja Bóreas/Oritía fue celebrada por Simónides en su poema *El combate naval de Artemision*[2433]. Y suele pensarse que Esquilo escribió esta pieza en homenaje a esa misma efeméride[2434].

La propia fuente del único fragmento conservado (Fr. 281) comenta ya que esta pieza no era una tragedia tradicional, tanto por el vocabulario empleado como por determinados comportamientos del personaje Bóreas[2435]. Así, se ha pensado que en ese caso se trataría de un drama satírico, aunque no hay indicios que permitan sugerir una posible trama satírica. Simon[2436] propone un nuevo caso de Festspiel —algo semejante al posible tratamiento de *(Las) Etn(e)as*[2437] — y, basándose en una cerámica de Trieste (410-400 a. C.)[2438], supone que Esquilo escenificaba la variante del Areópago, en la que intervenía también Atena: Bóreas en un primer momento solicitaba de buenas maneras a Erecteo la mano de su hija, pero éste se la negaba, ante lo cual el dios de los vientos reaccionaba con violencia, a lo que pertenecería el pasaje del Fr. 281[2439]; y el

final feliz correría a cargo de Atena, que lograba calmar la ira de Bóreas y permitía el rapto de la muchacha.

281 I) Anónimo, *Sobre lo sublime* 3. 1:

(d)[2440] ⟨BÓREAS⟩. — … y apaguen el muy grande resplandor del horno, pues sólo con que yo vea a un guardián del hogar, a un único torbellino borrascoso daré entrada, con lo que pondré fuego a sus techos hasta reducirlos a cenizas. Por ahora aún no grito mi auténtico canto.

No son ya propias de una tragedia, sino de una parodia de tragedia, estas cosas de «los torbellinos» y lo de

(a) vomitar contra el cielo y lo de

(b) hacer a Bóreas flautista

y todo lo demás: así se llega a una situación de enturbiamiento por obra de la dicción y de confusión por las imágenes en mucha mayor medida que a una sensación de estar impresionado; y si se examina a la luz del día cada una de ellas, poco a poco van transformándose de terroríficas en grotescas.

II) JUAN DE SICILIA, *Comentarios a Hermogenes «Sobre las formas»* 1, en *Retóricos griegos* VI, p. 225, 23 Walz:

El componente de lo absurdo en el poeta (Esquilo) se pone de manifiesto en mayor medida en la obra *Oritía*, donde

(c) Bóreas encrespa el mar soplando con sus dos mejillas —no hago la cita de los trímetros yámbicos porque los he olvidado—. Por ello también Sófocles lo imita[2441]. Longino habla de esto con más precisión en el capítulo 21 de sus *Disertaciones filológicas*.

[1] La primera mención de ellos aparece en HESÍODO, *Fr.* 10 (a) M-W³.

[2] Este orden de los matrimonios me parece el más aceptable, al menos en los estadios iniciales del relato mítico, sobre el que luego se introducirían complicaciones en las que la Tragedia probablemente jugó un papel no desdeñable. En este sentido, pues, el primer matrimonio sería con Néfele, del que nacerán Frixo y Hele. Luego vendría la unión con Ino, y en este período tendría lugar, primero, el episodio del frustrado sacrificio de Frixo y Hele (dentro del tradicional motivo de la «madrastra», que en este caso es Ino), y después pudo ocurrir lo concerniente a la entrega del niño Dioniso al matrimonio Atamante-Ino, sobre el que me extenderé más abajo. Tras la muerte de Ino y de sus hijos, vendría finalmente el matrimonio con Temisto, del que nacerán nuevos hijos, que a su vez tendrán su descendencia. Pienso que esta ordenación la alteró Eurípides en su *Ino,* al posponer la muerte de esta heroína y de sus hijos al matrimonio con Temisto, cuyos hijos morirán por obra del engaño de Ino (dentro también del tema tópico de la «madrastra»: Temisto se propondrá acabar con la vida de los hijos de Ino, pero ésta, sirviéndose de una estratagema, cambiará el rumbo de los acontecimientos).

[3] En este caso de Atamante, además, encontramos un motivo que en ocasiones reaparece en el cuento popular: durante la noche alguien cambia la ropa, o algún otro elemento identificador, de dos grupos de niños, de forma que se da muerte en la oscuridad a quien no se pensaba. Esto es lo que sucede en el episodio de Temisto al dar ésta muerte a sus propios hijos, cuando realmente creía estar haciéndolo sobre los de Ino, pero es que esta última había previamente cambiado la ropa de dormir de los niños respectivos; y este motivo lo volvemos a encontrar en el cuento de Pulgarcito en su intento de burlar los planes del Ogro.

[4] APOLODORO, *Biblioteca* I 9.1.2; III 4.3.

[5] HIGINO, *Fábulas* 1-5.

[6] Las fuentes disienten sobre la cronología de la venganza de Hera. La mayor parte supone que el envío de la locura por parte de Hera fue bastante posterior a la crianza de Dioniso en casa de Atamante e Ino, puesto que esta última aparece también en el episodio de Penteo (por ejemplo, *Las Bacantes* de Eurípides), lo que supone que aún no se había dado muerte, que es la consecuencia directa de la locura enviada por la diosa, como veremos a continuación. Pero en este pasaje de Apolodoro, así como en *Mitógrafos Vaticanos* II 83, la reacción de la esposa de Zeus es inmediata a la recepción de la criatura, todo lo cual no habrá que pasar por alto a la hora de plantear el tratamiento de la tragedia de Esquilo.

[7] Atamante de su matrimonio con Ino había tenido dos hijos: Learco y Melicertes.

[8] Esta versión de Apolodoro está refrendada por NONO, *Dionisíacas* X 52-54. Pero hay una variante en OVIDIO, *Metamorfosis* IV 512-519: Atamante en su locura cree ver en palacio una leona con dos cachorros y, precipitándose, arranca de los brazos de su madre a Learco y lo estrella contra una roca.

[9] El texto griego utiliza el término *bastázein.* Y a mi juicio hace aquí Apolodoro una descripción bastante plástica del relato.

[10] Este punto de la fundación de los Juegos Ístmicos ya aparece en PÍNDARO, *Fr.* 6.5 Sn-M, donde se dice que las Nereidas «danzando en coro» (Untersteiner, cf. más abajo, sugiere sobre esta base la hipótesis de un coro de Nereidas para esta tragedia esquílea) mandaron a Sísifo que los instituyese. Este breve dato no apoya con rotundidad que en Píndaro se refiriese el episodio relativo a la acogida de Dioniso, pero tampoco lo contradice al menos.

[11] Cf. Test. 78.

[12] Tal vez, incluso, el giro *tòn mèn* («al uno…») permite suponer un *tòn dè* («al otro…»), que sería en este segundo caso el final de Learco. Esta conjetura tiene el inconveniente de lo sucinto de la descripción, que debería ser más pormenorizada en una escena de desenlace, a no ser que se trate de las típicas líneas de avance de la noticia.

[13] Ch. SCHWANZAR, art. «Athamas» en el *LIMC*, vol. II, 1984.

[14] Núm. 1 del catálogo de SCHWANZAR (cf. nota anterior).

[15] Cf. las variantes aludidas más arriba.

[16] No obstante, el episodio de la entrega de Dioniso podría exponerse de forma

narrativa en la parte inicial de la tragedia por cualquier personaje secundario.

[17] Frente a esto me gustaría hacer una sugerencia: tanto en el pasaje ya aludido de Ovidio como en el de Nono, en los que no es arriesgado admitir una realización un tanto dramática —en especial el de Ovidio a partir del v. 512—, aparecen de forma manifiesta las Erinis; y se me ocurre pensar que tal vez estos personajes también en la versión esquílea tuvieran alguna incidencia, lo que no supone, por supuesto, que constituyeran el coro, ni siquiera que tuvieran una participación real en la acción escénica, sino simplemente que incidieran de alguna manera en el desarrollo de los acontecimientos.

[18] WELCKER (1824: 336, n. 589).

[19] *TrGF Adespota,* la.

[20] Cf. OVIDIO, *Metamorfosis* IV 514-519. La plasmación de esta variante en las artes plásticas podría ser el testimonio 9 de la serie de Schwanzar (cf. nota previa): una cratera falisca del siglo IV a. C., en la que tal vez se represente la muerte de Learco, y donde aparece un cachorro de león debajo de la figura central, un hombre llevando sobre sus hombros a un muchacho muerto o desmayado.

[21] La posibilidad de un paralelismo entre Esquilo y Apolodoro no implica la aceptación de todos los pormenores de la versión del mitógrafo.

[22] UNTERSTEINER (1950-1951).

[23] Primero en UNTERSTEINER (1941) y luego en UNTERSTEINER (1942). A su juicio tales postulados son un instrumento excelente para acercarse al Teatro fragmentario: el encuentro dentro del mito griego de dos planteamientos éticos y religiosos distintos, pertenecientes a las etapas pregriega y griega respectivamente, es lo que desemboca en el enfrentamiento ideológico característico de la Tragedia.

[24] HERÓDOTO, VII 197.

[25] Cf. pasajes mencionados en nota previa.

[26] Untersteiner busca, aunque tal vez sin gran necesidad, un paralelismo lo más estrecho posible con el episodio de Agamenón.

[27] La segunda pieza de la tetralogía para Untersteiner sería *Los epígonos*, que, basándose en hechos de vocabulario del pasaje de Heródoto, trataría de la vuelta de Atamante y su salvación, cuando estaba a punto de ser sacrificado por sacrílego, por intercesión de su nieto Citisoro. En tercer lugar, *Los peregrinos del Istmo,* que a su juicio no era un drama satírico. Y, finalmente, el *Sísifo fugitivo* como drama satírico.

[28] GANTZ (1980a: 157). JOUAN (1992: 79) ve la propuesta con buenos ojos, aunque reconoce la dificultad. DEFORGE (1989: 214-216) prefiere emparejarla con *Las Bacantes* y con el drama satírico *Los emisarios* o *Los participantes en los Juegos Ístmicos.* Cf. las Introducciones a esas obras.

[29] Es la opinión de Snell y Mette (para los pormenores bibliográficos, cf. la Introducción a esa obra).

[30] Cf. la Introducción a esa obra. En cualquier caso, el criterio de Untersteiner, mencionado más arriba, no goza de ningún apoyo.

[31] FILÓCORO, *FGrHist* 328 F 170.

[32] Es una variante más del famoso *In vino veritas.* Tal vez el primer testimonio sea ALCEO, 366 Voigt (cf. TOSI [1991: n.° 732]). Y, lógicamente, aparece repetidas veces en los paremiógrafos: p. ej., Diogeniano en *Corpus de Paremiógrafos griegos,* I, p. 290, en cuya nota pueden consultarse más testimonios. A veces, incluso aparece la alusión a los niños de Alceo: p. ej., Apostolio en *CPG* II, p. 554 (cf. el dicho español: «de la boca de los niños y de los borrachos salen las verdades»).

[33] Variante de la idea anterior. Aparece igualmente ya en ALCEO, 333 Voigt; pero en este caso también ESQUILO, *Fr.* 393 R lo utiliza (cf. TEOGNIS, 500 West).

[34] También es proverbial la expresión «Lo que viene del trípode», y en el sentido que comenta Ateneo (cf. ZENOBIO, VI 3 [= *Corpus de Paremiógrafos griegos* I, p. 161]). Agradezco a F. García Romero esta indicación.

[35] Aunque en este pasaje Ateneo no precisa la obra a la que adscribir la cita esquílea, prácticamente la totalidad de los editores lo incluyen en esta obra tomando como base la nueva alusión a ese «caldero» en ATENEO, 316 B, donde se da el título del *Atamante* (cf. Fr. 2a).

[36] Radt. recogiendo una vieja preocupación, pone entre interrogantes el uso de este término aquí. Yo pienso que no es infrecuente en la lengua de la Tragedia este empleo un tanto expletivo de determinados calificativos.

[37] Este fragmento, junto con las alusiones más imprecisas de los Frs. 2 y 2a, ha sido el punto de apoyo para conjeturar la temática general de la tragedia: el episodio de la acogida de Dioniso niño en casa de Atamante y la venganza de Hera. Aquí se estaría haciendo referencia al destino de Melicertes, cuando su madre Ino. presa de la locura, lo arroja dentro de un caldero con agua hirviendo (cf. la Introducción a la obra).

[38] *Ilíada* IX 122. El término *ápuros* según Liddell-Scott-Jones puede significar. entre otras cosas, o bien «que todavía no ha sido puesto al fuego» o bien «de no poner al fuego». La mayoría de los intérpretes modernos del pasaje homérico lo entienden en el primer sentido (cf. el artículo correspondiente en el *Lexicon des frühgriechischen Epos* a cargo de D. MOTZKUS, cols. 1125-1126); pero, al menos, es innegable lo siguiente: la cita homérica por sí misma es imprecisa en uno u otro sentido, pero algunos escolios y, sobre todo, este pasaje de Ateneo lo entendieron en la segunda acepción, puesto que para ambos la oposición entre los trípodes está en los que se ponen al fuego y los que no.

[39] El fragmento es difícil de entender, lo que ha dado lugar a diversas conjeturas. No obstante, casi todas las interpretaciones globales van en el sentido de ver aquí una alusión a la extracción del hijo de Atamante del recipiente con agua hirviendo al que había sido arrojado. El término «tenedor» es explicado por los lexicógrafos *(Etymologicum Genuinum, s.u. exaustḗr* p. 116 Miller; HESIQUIO, ε 3618; PÓLUX, VI 88 y X 98) como «utensilio» y emparejado, o incluso a veces identificado, con *kreágra.* un pincho para «cazar» trozos de carne en un caldero. El problema textual mayor es el verbo *kheiroûmai,* cuyo significado normal de «someter, conquistar, subyugar» no se ha considerado idóneo para el pasaje, lo que ha dado lugar a variadas conjeturas textuales. Pero precisamente un pasaje como SÓFOCLES, *Edipo en Colono* 950 *(ekheiroúmen ágran),* apoyaría la imagen pretendida en nuestro fragmento de «cazar, hacer presa» en

los trozos de carne de un puchero. Respecto a «broncíneos» hay dos posibilidades: o bien suponer que había en el texto un sustantivo, no transmitido. que concretaba el recipiente; o bien entender nuestro término como sustantivado («en broncíneos recipientes»). A pesar de todo, el verso tal como nos ha llegado no entra en el esquema métrico del trímetro yámbico, lo que pone de manifiesto que su estado actual está corrupto.

40 Los editores normalmente (p. ej., NAUCK[2]; METTE, *Fr.* 11b) piensan que Ateneo en este pasaje se está refiriendo a la misma cita recogida por él mismo en el Fr. 1. Pero dado que se trata de una forma en acusativo, como bien nos documenta el comentario de Ateneo (cf. también EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1541, 27), Radt, con acierto a mi juicio, lo incluye como fragmento nuevo. Realmente no aporta información nueva, sino solamente que se repetía la expresión.

41 El término *áētos* es de difícil interpretación. Sólo aparece en dos pasajes homéricos *(Ilíada* XXI 395 y, bajo la forma *aíētos* que todos consideran emparentada, XVIII 410) y en QUINTO DE ESMIRNA, I 217, con un empleo absolutamente homerizante. Que su significado es problemático lo muestra el hecho de que fue tema recurrente en los lexicógrafos y comentaristas de la propia Antigüedad, que le daban, entre otros, los siguientes sentidos: «insaciable», «activo», «que no cesa», según distintas propuestas de interpretación etimológica; su análisis en el *Lexicon des frühgriechischen Epos* corre a cargo de Risch, que recopila con minuciosidad todas las explicaciones sugeridas; él por su parte propone el verbo *áēmi* («resoplar»). El cuarto ejemplo es este fragmento de Esquilo, donde, aparte de quedar de manifiesto una vez más la huella homérica en nuestro trágico, se empleaba, según el testimonio de Hesiquio, en el sentido de «grande», lo que tendríamos que interpretar como una generalización de su valor originario más preciso. La glosa nos señala que se aplicaba a un plural femenino, pero poco más podemos conjeturar con visos de cierta probabilidad (pensar en las Erinis, sobre la base del testimonio de OVIDIO, *Metamorfosis* IV 451ss., no pasa de ser una hipótesis gratuita).

42 HUNGER (1967) publicó lo que pudo leer en un palimpsesto conteniendo parte del *Tratado general de Prosodia* del gramático de la época de los Antoninos Elio Herodiano, encima de cuyo texto se había escrito, en el paso del siglo XII al XIII, una *Vida* de Juan Crisóstomo a cargo de Simeón Metafrastes. En el texto ahora recuperado se podían leer varias citas de autores antiguos, entre ellas siete de Esquilo. Radt ha conseguido para su ed. de nuestro trágico una nueva revisión del manuscrito por parte de Hunger, lo que hace imprescindible la lectura ahora recogida en su edición de los *Fragmentos* de Esquilo. Por lo que se refiere al 4a, Radt da el siguiente texto: «Cópano: hijo de Posidón (faltan *circa* 9 letras] *k*.. *'ranos* Esquilo en *Atamante* parece o que en lugar del †término† había puesto el nombre;…». O sea, habría que atribuir a Esquilo ese término, difícil por el momento de identificar, de *k*.. *'ranos.* En su trabajo de 1967 Hunger manifestaba: «nicht entziffert».

43 Este Áyax es el hijo de Oileo. Frente al temple de héroe noble del Áyax hijo de Telamón, este otro Áyax es un buen representante del comportamiento sacrílego, como pone bien de manifiesto su actuación en los momentos últimos de la toma de Troya en

relación con Casandra, o su comportamiento en el viaje de regreso a Grecia. No tenemos ningún dato fehaciente que pruebe que Esquilo escribió una tragedia con este título, pero en ZENOBIO, VI 14 (= *Corpus de Paremiógrafos griegos* I 165, 15), se nos transmite un proverbio que el autor atribuye a un *Áyax Locro* de Esquilo. Toda la crítica filológica desde Dindorf piensa en un error de la fuente y atribuye el fragmento a la pieza sofoclea con ese título (= SÓFOCLES, *Fr.* 15 R). Cf. traducción y nota correspondiente en nuestra versión de los fragmentos sofocleos en esta misma colección, Madrid, 1983, p. 39. TOSI (1988: 219s.) sugiere el siguiente proceso: en el texto de Zenobio se daban dos testimonios del proverbio, uno de Esquilo y otro de Sófocles, pero en la transmisión se resumió, quedando el nombre de Esquilo y el título de Sófocles.

44 No hay que pasar por alto que Libia es hija de Épafo y, por lo tanto, nieta de Ío, la muchacha argiva amada por Zeus y, consiguientemente, objeto de las iras de Hera. De esta forma, vemos cómo el posterior Dánao y sus hijas están relacionados con Argos antes, incluso, de su huida a esa ciudad de Grecia.

45 Los principales testimonios de este mito son: *Prometeo encadenado* 853-869; APOLODORO, *Biblioteca* II 1.4-5; HIGINO, *Fábulas* 168 y 170; escolio a *Ilíada* I 42 y a IV 171; escolio a PÍNDARO, *Pítica* IX 194, 195a, 200 y a *Nemea* X 10a; escolio al *Prometeo encadenado* 853 Herington; escolio a EURÍPIDES, *Hécuba* 886 y a *Orestes* 871 (sobre OVIDIO, *Heroidas* XIV, volveré con más pormenor al tratar de *Las Danaides).* Al lado de estas fuentes hay todo un bosque de alusiones circunstanciales sobre puntos particulares del relato (un ejemplo podría ser Pausanias: II 15.5; 16.1; 19.3ss.; 20.7; 21.1; 24.2; 25.4; 37.1-2; 38.2,4; III 12.2; VII 21.13; X 10.5, pasajes éstos en los que el geógrafo menciona de pasada datos concretos en relación con los lugares que va describiendo, razón por la cual una gran parte se encuentran en el libro segundo, dedicado a Corinto y su región, a la que pertenece Argos).

46 No obstante, en un grupo de testimonios no se menciona esta disputa por el poder. Por ejemplo —y esto es importante en este caso—, en *Las suplicantes* de Esquilo no aparece la más mínima referencia a ese enfrentamiento entre los dos hermanos.

47 Escolio a ESQUILO, *Suplicantes* 37; escolio al *Prometeo encadenado* 853 Herington; escolio a *Ilíada* I 42; escolio a EURÍPIDES, *Orestes* 872; escolio a ESTACIO, *Tebaida* II 222 y VI 269. Curiosamente este elemento del oráculo no se menciona en *Suplicantes,* a pesar de pertenecer a la misma tetralogía y haberse conservado entera. No obstante, sobre la posibilidad de que ya se diese este elemento en Esquilo, cf. más abajo en esta misma Introducción.

48 Las fuentes disienten en el punto de si el propio Egipto acompañaba a sus hijos. Unas no lo mencionan, otras lo hacen llegar en el primer momento, y algunas lo presentan arribando a Argos una vez acaecido el luctuoso desenlace de las bodas en busca, lógicamente, de la oportuna venganza. Por los datos disponibles no se puede precisar cuál era la situación en Esquilo —en *Las suplicantes,* al menos, no se hace referencia a su presencia en el momento de la llegada, aunque no puede decirse lo mismo de las etapas sucesivas del relato mítico—; pero en este punto la posible innovación no pertenece, como en otros aspectos, a tradiciones tardías, puesto que en FRÍNICO, *TrGF* 3

F 1, y en EURÍPIDES, *Fr.* 846 K, se dice que el padre acompañaba a sus hijos en la persecución de sus futuras y fatídicas esposas; más aún, la cita euripídea permite saber que, en su momento al menos, la opinión más extendida era la de la venida de Egipto al lado de sus hijos, lo que de rechazo deja suponer que algunos al menos pensaban de otra manera.

[49] El nombre de Pelasgo, que adopta Esquilo en la tragedia conservada, es mantenido por el escolio al *Orestes* euripideo mencionado y en Ovidio. Pero en otras fuentes se le llama Gelánor o Helánor.

[50] La explicación más elaborada está en PAUSANIAS, II 19, 3-4: Dánao disputó a Gelánor el trono, y los argivos terminaron por concedérselo al primero cuando asistieron a la lucha de un lobo con un toro, jefe de una manada de vacas, de la que salió victorioso el lobo, puesto que los argivos asimilaron a Dánao con este animal, que se había criado lejos de ellos al igual que Dánao.

[51] Para un análisis meticuloso de esta *Heroida* y de su relación con la trilogía esquílea, cf. JÄKEL (1973).

[52] Para los pormenores mitográficos al respecto, cf. la Introducción a *Las Danaides.*

[53] Cf. Test. 70. Sobre las piezas que formaban este conjunto y su orden, cf. más abajo en esta misma Introducción.

[54] Cf. WEST (1985: 76-82) donde describe el árbol de los descendientes de Ínaco, y lo sitúa en el libro segundo de esta obra, o tal vez incluso con parte en el tercero.

[55] Lobel. el editor del papiro en la serie de Oxirrinco. sugirió Dánao, con lo que, supongo, estaba pensando en la matanza de los hijos de Egipto. Pero, dado lo inmediato de una y otra alusión, pienso que tal vez sería más oportuno proponer a Linceo, del que algunas fuentes nos confirman que también se vengó a su vez en la persona de Dánao y de las restantes Danaides por la muerte de sus hermanos (cf. el escolio a EURÍPIDES, *Hécuba* 886).

[56] Las fuentes de los tres fragmentos conservados dan este título, lo que supondría que la figura central era Dánao. Ahora bien, un cuarto testimonio nos transmite el título *Las Danaides,* lo que hablaría a favor de un protagonismo por parte de ellas. En cualquier caso, su amplia extensión, seis mil quinientos versos, no deja lugar a dudas de que se narraba el relato con pormenor.

[57] El texto, transmitido por CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromateis* IV 19, 120, 4, dice: «Y entonces se revestían con sus armas rápidamente las hijas de Dánao frente al río de hermosa corriente, el soberano Nilo».

[58] El contexto de Clemente de Alejandría no deja lugar a dudas de que el término «se revestían con sus armas» *(hōplízonto)* hay que entenderlo en el sentido concreto de prepararse para la lucha, y no en el figurado que sugirió Meyer (1892) de «equiparse para la travesía por mar». Además, dada la evolución de los acontecimientos, no debieron de ser derrotadas en ese enfrentamiento.

[59] MELANÍPIDES, 757 Page: «…, pues (las Danaides) no tenían el aspecto de personas, ni siquiera la voz de mujer, sino que subidas en carros de dos caballos se ejercitaban por los claros de los bosques, deleitando su ánimo una y otra vez con la caza

de fieras, y sin cesar buscando el incienso de sagradas lágrimas, los perfumados dátiles y la casia, delicados retoños de Siria» (cf. MOREAU [1994-1995]), que sugiere que Esquilo es su modelo, aunque las incluye en un grupo tal vez en exceso amplio de «mujeres viriles», lo que con frecuencia diluye las tipologías precisas, determinadas por una serie de rasgos que las definan con rigor).

[60] Tal vez haya que poner en relación también con esta variante tipológica de las Danaides, distinta de la esquílea, la mención de EURÍPIDES, *Hécuba* 886, donde se las compara con las mujeres lemnias, que acabaron también con la vida de sus maridos. Hécuba alude a ambos testimonios ante Agamenón como ejemplos de la fiereza de las mujeres.

[61] Escolio a EURÍPIDES, *Orestes* 872 (= FRÍNICO, *TrGF* 3 F 1): «El poeta trágico Frínico dice que Egipto llegó a Argos acompañando a los egipcios».

[62] PÍNDARO, *Nemea* X 6 y 12, una composición datada en torno al 444.

[63] PÍNDARO, *Pítica* IX 112-116, del año 474, anterior, pues, a la puesta en escena de la trilogía esquílea.

[64] La alusión a Dánao y a Linceo en BAQUÍLIDES, XI 73-76, con la pretensión de Zeus de honrar tal estirpe, hace suponer igualmente un desenlace feliz en su interpretación del mito.

[65] Sobre esta parte final del relato mítico volveré con más pormenor al tratar de *Las Danaides y* de *Amimona* respectivamente.

[66] Me refiero, al menos lógicamente, a los testimonios más pormenorizados: Apolodoro, Higino, los diferentes escolios o, incluso, Pausanias, aunque en este último las noticias son casi siempre muy puntuales y de procedencia oral, no literaria, lo que rebaja el índice de credibilidad (para los datos concretos de los pasajes de estos autores, cf. nota pertinente al comienzo de esta Introducción).

[67] Sobre la posibilidad de que *Suplicantes* ocupase el segundo puesto, detrás de *Egipcios,* volveré más abajo.

[68] Una valoración oportuna de estas fuentes posteriores puede consultarse en GARVIE (1969: 166-171), libro éste notable por su erudición y rigor filológico.

[69] La bibliografía es inmensa: hasta los años sesenta está muy bien recogida y resumida en GARVIE (1969: 211-225); el trabajo de MACKINNON (1978), ofrece una visión clara, aunque más resumida, de la cuestión. Posteriormente se ha seguido especulando sobre este mito desde diversas ópticas interpretativas, y a título de ejemplo mencionaré aquí algunas. JOHANSEN-WHITTLE (1980: vol. I, 29-40) elaboran un nuevo estado de la cuestión también provechoso, y luego concluyen que el tema central de la pieza es «la protección del débil», sólo que este motivo adquiere una mayor profundidad por la ambivalencia de la circunstancia de que el grupo de muchachas indefensas está realmente compuesto por unas futuras asesinas, a lo cual se hacen en la obra constantes alusiones irónicas más o menos claras. KRAUS (1984: 85-137) se une al grupo de los que ven en la actuación de las Danaides un rechazo general al matrimonio, ya sea con los hijos de Egipto ya con cualquier otro varón. SICHERE (1986) piensa que la razón última de la conducta de las Danaides radica en el oráculo amenazador contra su padre al que aluden

algunas fuentes tardías —cf. nota previa, donde hablo de ese oráculo—, llegando incluso a sugerir que este motivo del oráculo arranca realmente del propio Esquilo, porque de este modo es como la trama adquiría planteamiento trágico, al debatirse las muchachas entre su inclinación natural al matrimonio y el amor filial debido a su padre. MOREAU (1985: 195-202 y 297-301), en la línea general de su estudio, considera a las Danaides en un principio como una variante de esos seres monstruosos, en este caso mezcla de virilidad y de feminidad, que en la adaptación esquílea terminan alcanzando el apaciguamiento y la conciliación, y dan lugar a un mito etiológico explicativo del ritual de las Tesmoforias. DETIENNE (1988) destaca el lado antropológico y sociológico de este mito: asistimos a una guerra de sangre entre consanguíneos, cuyo horizonte final es la formalización del primer contrato social de la relación conyugal. Dentro de un acercamiento general próximo a Detienne, ZEITLIN (1992) empareja esta trilogía con la *Oreslía,* y entiende que el tema único de ambas es la respuesta de la mujer ante el rechazo a sus derechos en la institución del matrimonio —una exigencia, pues, de *krátos* «poder»—, lo que conlleva la fijación del papel de la hegemonía masculina, que se lleva a cabo a través del impulso dinámico femenino. Lógicamente, en un tema como éste no podía faltar la interpretación psicoanalítica: CALDWELL (1974): para Esquilo, como para Freud, una tarea esencial y continua del hombre es la lucha por liberarse a sí mismo del pasado, trascurrido bajo la tutela paterna, para encontrarse libre en un futuro, lo que equivaldrá a consolidarse como miembro de pleno derecho en la comunidad social; y en el caso de las Danaides esta transición del pasado al futuro está centrada en la transferencia del amor al padre al del esposo (no obstante, ya antes había recurrido a Freud KOURETAS [1957] estableciendo que las Danaides se encontraban en el estadio segundo de las tres etapas marcadas por Freud en el proceso del complejo femenino de castración: inhibición sexual; cambio de carácter con la adopción de un complejo de masculinidad; y, en tercer lugar, normalización de la sexualidad).

70 THOMSON (1973: 289ss.).

71 En este acercamiento también sociológico pero más generalizador, habría que incluir los trabajos de la llamada «escuela de París» (Vernant, Detienne, etcétera).

72 WILAMOWITZ (1914: 15). En época más próxima, GANTZ (1978).

73 Cf. el mito de Hipólito.

74 IRELAND (1974); FERRARI (1977).

75 Cf., por ejemplo, WINNINGTON-INGRAM (1961), que sigue de cerca una postura anterior de VON FRITZ (1936).

76 Cf. LUCAS (1991).

77 Pensemos de manera especial en algunos testimonios ya mencionados: el poema épico la *Danaida,* o la descripción de Melanípides de Melos, o en el emparejamiento que hace la Hécuba euripídea entre las hijas de Dánao y las mujeres lemnias, que mataron a los hombres de la isla con la excepción del padre de Hipsípila.

78 Es un lugar común destacar la *sōphrosúne* de que hacen gala las Danaides, frente a la *húbris* de los hijos de Egipto, en *Las suplicantes*; pero, si se lee con cierto detenimiento la obra, se observan claras manifestaciones de una violencia contenida, por

ejemplo cuando amenazan con darse muerte antes que someterse al requerimiento de sus primos.

[79] Coincido con GARVIE (1969: 196) cuando sugiere que los insolentes primos tal vez en la segunda pieza no aparecían tan «malos» como en la primera.

[80] Cf. Test. 78, y las fuentes a los fragmentos de las diversas obras.

[81] Cf. Test. 70.

[82] Cf. Test. 78.

[83] Para el detalle de las fuentes aludidas, cf. Fr. 5 y nota correspondiente.

[84] Sobre las diferentes tentativas de identificar esta tragedia con *Los constructores de tálamos (Thalamopoioí),* cf. la Introducción a esa obra.

[85] Cf. TAPLIN (1977a: 197s.).

[86] De esta forma el coro no cambiaría a lo largo de toda la trilogía.

[87] Cf. Fr. 5 y notas. Sobre la adscripción a esta pieza del Papiro de Oxirrinco 2251 (= Fr. 451 h) volveré más abajo.

[88] El intento más meticuloso ha sido tal vez el de WINNINGTON-INGRAM (1961), de cuyo trabajo ha sacado posteriormente una serie de reglas generales de actuación PODLECKI (1975). Por derroteros semejantes, aunque de forma mucho más radical, STOESSL (1937) pretende encontrar una composición estrechamente paralela entre la primera y segunda pieza, mientras que la tercera estaría en una situación más independiente —algo semejante, pues, a la estructura lírica: estrofa-antistrofa-epodo—; y todo ello a partir de su forzado análisis de la *Orestía.*

[89] En GARVIE (1969: 197-204) pueden encontrarse las principales propuestas, aunque la sugerencia de WINNINGTON-INGRAM (1961) suele ser considerada la más verosímil.

[90] HIGINO, *Fábulas* 168, 3.

[91] En caso contrario, Pelasgo llegaría hasta el final de la trilogía y, en tal situación. no parece fácil encontrar una razón verosímil para el cambio (la explicación del relato del lobo y el toro presenta rasgos de creación tardía).

[92] El que la obra conservada no presente escena inicial previa a la Párodos, no implica que tuviese que suceder lo mismo en las restantes piezas de la trilogía.

[93] WEST (1990d: 170) repara en la reiteración del tema del doble posible alojamiento de las Danaides en Argos (*Suplicantes* 957ss. y 1009ss.), de donde concluye que en esta obra debía de producirse una primera fragmentación del compacto grupo de muchachas, lo que de un lado permite a Dánao tratar individualmente con ellas, y de alguna manera anuncia la escisión futura protagonizada por Hipermestra.

[94] Cf. JOUAN (1998: 20).

[95] MOREAU (1985). Por su parte, WINNINGTON-INGRAM (1961: 63) sugiere que el papel central que desempeña el Zeus *hikésios* («protector de los suplicantes») en la tragedia conservada, se traslada en esta otra al Zeus *xénios* («protector del derecho de hospitalidad»), puesto que los hijos de Egipto, una vez acordada la reconciliación, se convertían automáticamente en «huéspedes» del pueblo argivo.

[96] PODLECKI (1975: 5) sugiere una escena, en alguna de las dos tragedias perdidas, en la que la virginidad de las muchachas se veía acosada ahora por los argivos y donde los hijos de Egipto se convertían a su vez en defensores. Se basa en las palabras de Pelasgo en *Las suplicantes* 485: «el pueblo es amigo de criticar al poder», lo que a su juicio sería un adelanto de un cambio de postura por parte del pueblo argivo, pero tal vez sea una interpretación gratuita.

[97] En GARVIE (1969: 191-197) pueden consultarse diversas propuestas formuladas por la crítica filológica, que ha llegado a veces a suponer la existencia de cuatro coros, basándose en el hecho de que en la obra conservada tenemos constancia de que al menos intervenían dos. Pero, en cualquier caso, hay que diferenciar claramente entre el coro principal, que abría la acción de la obra en la Párodos y llegaba hasta el final, y los posibles coros secundarios, de uso exclusivo en momentos aislados de la obra.

[98] Es la postura, entre otros, de Winnington-Ingram.

[99] El problema del título se solucionaría a primera vista caso de admitir la variante textual *Egipto* que presenta una fuente (cf. nota pertinente al Fr. 5), puesto que entonces no habría inconveniente para un coro de Danaides. Pero esto supondría el protagonismo de Egipto, y se hace difícil ver la estrecha relación existente entre el coro y ese personaje central de la acción dramática, punto éste sobre el que volveré más abajo.

[100] La dificultad mayor reside tal vez en la imposibilidad de comunicación abierta entre Dánao y sus hijas en presencia del coro egipcio. JOHANSEN, WHITTLE (1980: vol. I, 51) sugieren como solución que o bien los planes de Dánao se daban en el Prólogo antes de la llegada del coro, o bien el conocimiento previo del relato mítico por parte del auditorio hacía innecesaria tal exposición, como sucede en el *Agamenón.*

[101] De todas formas, no hay que olvidar la posibilidad de un error lingüístico a la hora de adjudicar un título a una obra que formaba parte de una tetralogía ligada, cuyo título era global en un principio, y sólo se adjudicaba título concreto a las obras individuales cuando eran repuestas por separado, o por razones del mundo del comercio de libros. Pero tal vez se trataba simplemente de una denominación genérica, y no debe pasarse por alto el hecho de que en el caso de la tragedia paralela de Frínico las fuentes respectivas (HESIQUIO, ε 195, y *Suda* φ 762) dan el mismo título de *Los Egipcios.*

[102] Es el Papiro de Oxirrinco 2251, publicado por Lobel en 1952 (cf. el Fr. 451h y sus notas).

[103] De los restantes *Fragmentos de lugar desconocido,* HARTUNG (1855: 54) adscribió a esta tragedia dos citas: en el Fr. 301 suponía que la alusión era al engaño urdido para matar a los hijos de Egipto, y en un contexto semejante incluía el Fr. 373. VON FRITZ (1936: 127) repara igualmente en esta cita del Fr. 373, aunque la ausencia de la mención de la obra en la fuente le hace mantenerse en duda. Sobre la atribución del Fr. 45, cf. la nota a ese fragmento.

[104] Otra cosa sería si aceptamos el título *Egipto* ya mencionado, y que nos transmite una fuente (cf. nota al Fr. 5). Pero seguimos sin encontrar ningún testimonio que aluda a la llegada de Egipto en este momento del relato.

[105] Por supuesto que esta propuesta presenta también sus dificultades; pero, al

menos, de lo que estoy más seguro es de la necesidad de la presencia de un personaje con las características señaladas.

[106] Cf. GARVIE (1969: 129).

[107] Ya lo sugería con vacilaciones WELCKER (1834: 390ss.).

[108] La más reciente, tal vez desde el siglo XIX, es BROWN (1983), que adelanta esta tragedia a la cabeza de la trilogía, y le atribuye como materia argumental la historia de Ío, dado su paralelismo con la de las hijas de Dánao.

[109] SICHERL (1986).

[110] ESQUILO, *Suplicantes* 29-39: «CORO DE LAS DANAIDES. —… Mas al masculino enjambre insolente, oriundo de Egipto, antes de que ponga su pie en esta tierra fangosa, con su carro de rápidos remos mandadlo mar adentro. ¡Ojalá que allí en medio del torbellino que azota furiosamente, del trueno y del relámpago, y de los vientos que portan lluvias, enfrentados a un piélago embravecido, perezcan (v. 37) "antes de que un día asalten lechos que ley divina les prohíbe"», apropiándose de los de sus primas paternas, contra su voluntad» (trad. de E. Ramos Jurado).

[111] RÖSLER (1992); y de forma más rotunda y sistemática en RÖSLER (1993).

[112] Vv. 980ss., y de forma especial 991ss.

[113] SOMMERSTEIN (1995).

[114] No el auditorio, como sugería Sicherl.

[115] La propuesta de Sommerstein es un nuevo ejemplo de su rigor filólogo, y ha recibido acogida positiva en la crítica (p. ej., TURNER [2001], que describe cómo el esquema tradicional de tragedia de súplica está subvertido en el caso de esta trilogía esquílea; sobre la oportunidad o no del motivo del oráculo, CONACHER [1996: 109-11] se manifiesta ambiguo). Pero a mi juicio hay dos puntos, tal vez no secundarios, que al menos crean incertidumbre. En primer lugar está el apoyo principal a la hipótesis del oráculo: el escoliasta al mencionado v. 37 entiende mal el texto esquíleo, porque su comentario entero es: «La justicia *nos* (a las Danaides) prohíbe esos lechos por temor a que el (= nuestro) padre pudiera ser matado», en referencia inequívoca a las muchachas; mientras que el pasaje esquíleo está aludiendo a los Egipcios: «… esos lechos que la ley *les* (a los Egipcios) prohíbe»: se está dando una explicación a algo que no dice Esquilo, lo que al menos pone en duda el rigor del escoliasta. Segundo, el engaño en el que viven las Danaides a lo largo de toda la trilogía parece excesivo, pero sobre todo empequeñece su tipología antropológica de amazonas al haber en la trama dramática un segundo motivo subyacente de su rechazo a casarse, aunque ellas lo desconozcan.

[116] Sobre este punto del desenlace de la historia mítica de las Danaides, cf. la Introducción a la tragedia esquílea de ese nombre,

[117] KEULS, arts. «Danaides» y «Danaos» en el *LIMC,* vol. III. 1986.

[118] KEULS (1974) —material que vuelve a tratar en su colaboración en el *LIMC* (cf. nota anterior)— agrupa al menos cuatro vasijas en las que cree que puede percibirse el influjo de la pieza esquílea. Posteriormente, KOSSATZ-DEISSMANN (1978: 57-59) rechaza tres de ellas, quedándose con una cratera de volutas apulia de mediados del siglo IV a. C.

[119] La primera noticia de estos dos restos de cerámica corresponde a CURTIUS

(1952).

[120] WEBSTER (1967: 137) la adscribe a la primera, mientras que KOSSATZ-DEISSMANN (1978: 61) piensa mejor en la segunda, añadiendo que la inspiración concreta le vino al pintor de una reposición de la obra esquílea en Italia en el siglo IV, lo que hablaría una vez más a favor de las reposiciones de Esquilo en suelo italiano durante ese siglo.

[121] HESIQUIO, ι 17, y la *Suda* φ 762.

[122] La fuente transmisora de esta información es un escolio, ya mencionado, a EURÍPIDES, *Orestes* 872: «El poeta trágico Frínico dice que Egipto llegó a Argos acompañando a los egipcios» (NAUCK^2, p. 720, sugirió la posibilidad de una conjetura textual: «en *Los Egipcios»,* pero, aunque esta sugerencia abriría nuevas expectativas en el sentido ya señalado, no parece necesaria tal remodelación del texto transmitido).

[123] No ya sólo el tantas veces comentado de *Las fenicias* de Frínico sobre *Los persas* de Esquilo. Y a todo esto habrá que añadir el caso de *Las Danaides.* pieza que formaba parte de la trilogía esquílea (cf. la Introducción a esta otra tragedia) y sobre la que diversas fuentes (HESIQUIO, ε 195; *Suda,* φ 762) testifican que Frínico escribió también una pieza homónima. Este doblete de Frínico ha servido en ocasiones de apoyo a la pretensión de admitir la existencia de dilogías, en paralelo a las trilogías o tetralogías ligadas, pero cf. el tratamiento razonable de GANTZ (1979).

[124] Sólo sabemos que en el siglo IV a. C. los poetas cómicos Antífanes y Timocles escribieron sendas comedias con este mismo título de *Los Egipcios*, y en el siglo V Calías otra comedia titulada *Egipcio.*

[125] *Alcmeónida* 3 Bernabé.

[126] ESQUILO, *Fr.* 228 R.

[127] De las dos fuentes (el *Etym. Gud.* arriba mencionado, y la *Colección de palabras notables* recogida en los *Anecdota Graeca Oxoniensia* editados por CRAMER. II 443, 10) que nos transmiten la referencia esquílea, la segunda da este título, coincidiendo así con el *Catálogo*; pero el *Etym. Gud.* en todos sus manuscritos conservados, presenta la lectura *Egipto* (sobre la problemática en torno al título, cf. la Introducción).

[128] Tradicionalmente Zagreo es considerado hijo de Zeus y de su propia hija Perséfona, a la que se unió adoptando la forma de serpiente: tras una complicada peripecia, motivada como siempre por los celos de Hera, se pensaba que Zagreo se había reencarnado en Dioniso, lo que estaría en relación con la teología órfica. Pero GUTHRIE (1970: 114s.) piensa que originariamente Zagreo es una divinidad ctónica cretense, identificada con el Zeus Ideo. De aquí tal vez sea más fácil entender la transferencia a Hades. De otro lado, esta segunda interpretación lleva a ver en el nombre de Zagreo un término oriental, concretamente un derivado gentilicio de Zagro, un monte asirio, frente a la etimología de la fuente de este fragmento, que lo relaciona evidentemente con el verbo *agreúo* («cazar»): WILAMOWITZ (1959: vol. I, 245) se adhiere a la interpretación del gramático bizantino de la fuente de este fragmento (piensa en el sustantivo *agreús* y el preverbio *dia-* en la forma lesbia *za-*, aunque deja sin explicar esa irregularidad dialectal).

[129] En las fuentes transmisoras, ya señaladas en las notas anteriores, viene

inmediatamente a continuación el texto: «al cazador, al que más huéspedes acoge, al Zeus de los muertos», cita ésta que sorprendentemente coincide en una gran medida con *Las suplicantes* 155ss. Todas estas circunstancias han dado lugar a una situación confusa, a la que se le han dado diferentes soluciones. Para algunos no hay problema en esta repetición casi idéntica en una y otra tragedia; pero, en ese caso, no se entiende bien la fuente, puesto que en este añadido final no hay ninguna referencia a Zagreo y, por lo tanto, no tiene sentido su inclusión aquí. Otros suponen que ha habido un error al momento de citar, dando un título por otro, lo que supondría la eliminación de este único fragmento de *Los egipcios.* Finalmente, desde el propio Hermann ha conseguido una larga aceptación su hipótesis de admitir en este punto una laguna del texto, y entre las diversas propuestas hechas para rellenar ese espacio me parece que la que más se adapta al contenido general de la fuente es la de Wecklein: «[al cual en *Las suplicantes*] (llama) …».

130 Sobre estas figuras del culto siciliano, cf. CUSUMANO (1991).

131 Otra tradición los hace hijos de Hefesto y de Etna (cf. Fr. 7).

132 A partir del adverbio griego *pálin*, «de nuevo». DOUGHERTY (1991) destaca el paralelismo que, dentro del proceso colonialista, se da en el plano cultural y en el lingüístico: en ambos se busca una explicación griega para una realidad no griega. Para un intento de ver en su nombre una raíz indoeuropea, cf. MEULDER (1998).

133 Cf. ESTRABÓN, VI 2, 9.

134 Cf. Test. 1.9.

135 En calidad de estreno, lo que supone uno de los muy escasos ejemplos de una obra dramática representada por primera vez fuera de Atenas (cf. ALLAN [2001]).

136 CF. CORBATO (1996: 62-65). Una fecha un poco posterior (primavera del 468?) propone HERINGTON (1967: 82).

137 Cf. BASTA DONZELLI (1996).

138 *POxy* 2257, Fr. 1: «… siete… de Esquilo, [se trasladan a Atenas desde Delfos] … el *Troilo* de Sófocles y *Los amantes de Aquiles.* Así, pues, en la primera parte de ella (de la obra) la escena representaba Etna, mientras que en la segunda Jutia, y en la tercera de nuevo Etna, luego se traslada de aquí a Leontinos, y la escena se convierte en [el territorio de] Leontinos, y después de esto Siracusa y el resto concluye en [Temenide?, conjetura de Pfeiffer], que es un [lugar]…». Sigo la edición de ARATA en *CLGP* (2004: 19-23).

139 Lobel sugirió *Las Euménides* («se trasladan a Atenas desde Delfos»), y Arata lo sigue defendiendo. La nueva lectura del papiro añade con gran probabilidad dos casos más: *Troilo y Los amantes de Aquiles,* ambas de Sófocles.

140 La montaña.

141 Probablemente la región en torno a Leontinos, mejor que una ciudad (cf. DIODORO SÌCULO, V 8, 2). Cf. LA ROSA (1974), para quien Jutia es una localización mítica en relación con el mito de los Palicos.

142 La montaña, aunque otros prefieren entender aquí la ciudad de acuerdo con su interpretación del argumento (cf. GARZYA [1977: 406]).

[143] La crítica suele entender esta parte última en el sentido de «Siracusa, en concreto Temenide», aunque la sintaxis del texto realmente va en contra de esa interpretación.

[144] FRAENKEL (1954).

[145] Un Festspiel, en palabras de Fraenkel.

[146] GRASSI (1956: 208s.); (1957: 374).

[147] POLI-PALLADINI (2001).

[148] Cf., p. ej., DIODORO SÍCULO, V 7-8, para la figura de Juto, que podría explicar la escena en Jutia.

[149] Una serie de vasos del sur de Italia a lo largo de un período que va del 390 al 330-310, y en los que KOSSATZ-DEISSMANN (1978: 33-44) ve un influjo del Teatro.

[150] ¿Un águila, un buitre? Tratándose de Zeus, parece verosímil inclinarse por la primera opción.

[151] De ello la autora concluye que Esquilo aquí al menos no fue menos mercenario cultural de lo que eran Simónides, Píndaro o Baquílides. Cf. también BREMER (1991: 39-41).

[152] A este Fr. 451n suelen añadírsele otros restos papiráceos: Fr. 451s 6, 7 y 25 (cf. nota a esos fragmentos).

[153] También CORBATO (1996) lo incluye como desenlace apoteósico.

[154] Fraenkel lo proponía como posibilidad, pero CATAUDELLA (1964-1965) lo defendía de forma categórica. Luego ha sido aceptado por una amplia parte de la crítica (cf. nota a ese fragmento).

[155] El *Catálogo* (cf. Test. 78) utiliza este título, pero lo menciona de dos maneras de forma consecutiva: unas *Etneas* «auténticas» y unas *Etneas* «espurias». La explicación más sencilla, lógicamente, es pensar que se trata de un error en la tradición manuscrita del *Catálogo*, pero no es menos cierto que una cita tan precisa da cierto fundamento a la hipótesis de que se trataba de obras distintas (cf. WARTELLE [1971: 34ss.]), o al menos de dos versiones de la misma (cf. CORBATO [1991: 51], que sugiere que la «auténtica» era la presentada en Siracusa, mientras que la «espuria» sería la que a su juicio se habría representado en Atenas).

[156] GARZYA (1977) piensa que alude a las dos cosas, puesto que a su juicio en esa parte primera del argumento papiráceo mencionado se referiría al volcán, mientras que en la tercera a la ciudad.

[157] No obstante, LLOYD-JONES (1969: 217s.) la incluye en el conjunto: *Prometeo encadenado - Prometeo liberado - Las Etneas,* conjunto que sería representado en Sicilia en el año 470 (cf. la Introducción al *Prometeo portador del fuego).*

[158] Es lógico pensar que el estreno tuvo lugar en Siracusa, aunque luego fuese representada también en Etna.

[159] Cf. la situación embarazosa de TAPLIN (1977a: 416-418).

[160] *Cf.* TAPLIN (1977a: 377).

[161] TAPLIN (1977a: 390).

[162] Para explicar cómo pudo llegar a Macrobio la cita esquílea textual de este fragmento. FRAENKEL (1954) sugiere que el punto de arranque de la información es Dídimo, mucha de cuya erudición Macrobio recogería de las *Res reconditae* de Sereno Samonico padre y del Comentario a Virgilio que Macrobio menciona unos párrafos más arriba.

[163] Macrobio aquí utilizaba la expresión griega *pálin hikésthai,* de la que habría salido el nombre Palicos. Pero realmente, como puede verse en la cita propiamente esquílea, no hace más que seguir la interpretación dada ya al menos en Esquilo.

[164] Sobre el problema del título de esta tragedia, cf. Introducción a la misma.

[165] Sobre la etimología del nombre de los Palicos, cf. notas anteriores.

[166] CALIAS, *FGrHist* 564 F 1.

[167] POLEMÓN, *FHG* Fr. 83 (III 140s.) Müller.

[168] JENÁGORAS, *FGrHist* 240 F 21.

[169] SILENO, *FGrHist* 175 F 3.

[170] De su obra *Historia de Sicilia.*

[171] Sobre la interpretación etimológica del nombre de los Palicos, cf. las notas correspondientes en el fragmento anterior.

[172] CÁRAX, *FGrHist* 103 F 32.

[173] ISÍGONO, *FHG* Fr. 20 (IV 437) Müller. A continuación debía de venir el título de la obra en que recogía la noticia, y en ocasiones se ha pensado en un título como *Acerca de los dioses Palicos* (Müller en su edición sugiere mejor *Acerca de los dioses griegos).*

[174] POLEMÓN, *FHG* Fr. 102 (III 148) Müller.

[175] Sobre el problema del título de esta tragedia, cf. la Introducción.

[176] METTE (1955: 399), dada la mención de un contexto troyano en ciertas posibles reconstrucciones textuales en el P. Oxy. 2254 (= Fr. 4511) y la presencia de algún término («estas bestias») de carácter satírico, sugirió que se trataba de un drama satírico, al que adjudicaba el título inventado de *Alejandro,* que trataría de este héroe criado por los sátiros, y lo colocaba como cuarta pieza de la tetralogía sobre Aquiles (*Los mirmidones - Las Nereidas - Los frigios).* En su edición (1959: 70) mantenía con interrogante este título en el mencionado bloque de obras, y en pp. 258s. le encontraba un hueco en su reconstrucción de la «quinta columna» del *Catálogo* (cf. sobre este punto la Introducción General), al tiempo que con el núm. 497 incluía el mencionado papiro como fragmento esquíleo en el apartado de «Fragmentos de lugar desconocido». Más tarde. METTE (1963: 121) se limitó a ubicar este texto en ese contexto —poniendo énfasis en ciertos términos (reconstruidos casi todos por él): «oh, Príamo»; «estas bestias», sobre todo; pero también sus reconstrucciones «tribu difícil de combatir», «que se alimentan de carne», o «tálamo» y «compañera de lecho»—, pero ya en ese momento se abstuvo del título, y limitaba también su sugerencia argumental al hecho de que Alejandro era uno de los personajes. SUTTON (1974a: 128s.) lo mantiene con el apoyo de argumentos métricos, pero en SUTTON (1980: 14, n. 49) admite sólo que ese papiro certifica la existencia de un drama satírico de ambiente troyano en la línea última

de Mette. En el SATYRSPIEL (1999: 203s.) se atiene al mismo criterio, incluyéndolo en el apartado de los «Dudosos».

[177] Hay diversas variantes mitográficas en los detalles, como siempre. Aquí sólo pretendo poner de manifiesto los elementos básicos que explican el tipo general de relato.

[178] APOLODORO, *Biblioteca* II 4, 8, dice que sólo triplicó la noche, aunque hay más variantes.

[179] Cf. Test. 78, aunque podría estar en la debatida quinta columna perdida (cf. Introducción General).

[180] En este punto, y centrado en el tratamiento de Eurípides, ha habido últimamente un debate sobre la oportunidad de utilizar el testimonio de dos piezas de cerámica, en las que aparece Alcmena sentada en un altar, convertido en pira por la intervención de Anfitrión, que aparece portando una antorcha, pero cuyo desenlace parece ser feliz porque en la parte superior está Zeus y dos muchachas arrojando agua para apagar el fuego: AÉLION (1981) rechaza la antigua interpretación que trataba de ver aquí un reflejo de la versión euripídea (cf. en el mismo sentido JOUAN -VAN LOOY (1998, VIII/1: 117-129]).

[181] En este punto las fuentes mitográficas y otros tipos de testimonios nos ofrecen una doble posibilidad de desenlace: la intervención aclaradora de Tiresias o, incluso, la aparición de un *deus ex machina* —el propio Zeus o algún otro personaje.

[182] METTE (1963: 151s.) sugiere como tercera pieza de la trilogía trágica un *Euritón,* título inventado por él (cf. Fr. 284 y nota correspondiente).

[183] ESQUILO, *Fr.* 80 R.

[184] Sobre el relato mítico concerniente a las Danaides, cf. las Introducciones a *Los Egipcios* y a *Las Danaides* por este orden.

[185] Cf. WEST (1985: 77s.).

[186] APOLODORO, *Biblioteca* II 1.4.

[187] HIGINO, *Fábulas* 169 y 169 A.

[188] LACTANCIO PLÁCIDO, *Comentarios a la Tebaida de Estacio* 2, 433.

[189] *Mitógrafos Vaticanos* I 45 y II 200. Ambos pasajes, por lo que atañe al contenido mítico, ofrecen una versión idéntica, así como la versión de Lactancio Plácido, y este paralelismo se refleja también en gran medida textualmente, lo que deja ver claramente que están en una relación muy estrecha.

[190] En el detalle hay divergencias entre los testimonios: Apolodoro dice que Dánao envió a todas sus hijas en busca de agua dada la sequía existente en Argos desde que Posidón había secado incluso las fuentes, irritado porque Ínaco había manifestado que la región pertenecía a Hera; y una más entre ellas era Amimona. Pero en la *Fábula* 169 A de Higino se cuenta que simplemente nuestra heroína había ido a por agua para hacer un sacrificio. Y más divergente aún es la *Fábula* 169, donde no se hace mención alguna de este tipo de motivo, sino que se señala que Amimona había salido de caza al bosque, lo que podría tal vez ser un resto de ese carácter amazónico al que me he referido antes; y por derroteros semejantes se mueven Lactancio Plácido y los *Milógrafos Vaticanos.* Ahora bien, ante estas variantes, dado el contenido general de la historia, hay que admitir

que los motivos en relación con el agua tienen una cohesión más estrecha con el resto del relato.

[191] En el segundo pasaje de Higino, Amimona se queda dormida en el bosque y es sorprendida en tal situación por el sátiro.

[192] Es la versión de todos los testimonios latinos; en Apolodoro no se precisa este extremo, sino que simplemente se dice que el dios apareció en ese momento. CAMPO (1940: 18) supone que la versión de Higino deriva más directamente de la elaboración esquílea sobre la base de estos dos puntos ya citados: el anuncio de la llegada del dios está más en consonancia con el comportamiento de Esquilo, que no hace aparecer en sus piezas a los dioses de forma inesperada, sino con la debida preparación; y además, el motivo de la doncella sorprendida, mientras dormía, por un sátiro, que trata de abusar de ella, se convertirá en un componente básico en el arte de la segunda mitad del siglo v a. C.

[193] También en ese punto final del relato hay divergencias entre los testimonios: Apolodoro simplemente dice que «el dios le reveló las fuentes de Lema»; mientras que Higino introduce el elemento del tridente, aunque con variaciones entre uno y otro pasaje: en 169 se señala que, tras la unión, Posidón golpeó la tierra con el símbolo de su poder y que allí brotó una fuente, en lo cual coinciden también Lactancio Plácido y los *Mitógrafos Vaticanos*; pero en 169 A se precisa que el dios intentó alcanzar al sátiro con su tridente, pero erró el golpe y el arma fue a clavarse sobre una roca, tras lo cual, y una vez tenida lugar la unión, Posidón mandó a la muchacha que arrancara el tridente y, al hacerlo ella, brotaron tres corrientes de agua (en la nota del editor al pasaje citado de Estrabón en la colección Budé, se constata actualmente la existencia de tres cursos de agua en el paraje relacionado con el mito de Amimona). Este particularismo de Higino tal vez esté en relación más estrecha con la representación de este mito en la cerámica, sobre lo cual volveré más abajo.

[194] LUCIANO, *Diálogos marinos* 9; FILÓSTRATO, *Imágenes* I 8; escolio a *Ilíada* IV 171; PROPERCIO. II 26.47ss.; y OVIDIO, *Heroidas* XIX 131-132.

[195] Real o imaginado por Filóstrato, según sea la opinión de cada uno al respecto. Pero en este caso es incuestionable que existe una tradición pictórica de este motivo de Posidón persiguiendo a Amimona, tradición que arranca, a juzgar por el material a nuestra disposición, desde una fecha tan temprana como los alrededores del año 460 a. C. (cf. más abajo, cuando me refiera a la Cerámica).

[196] FERÉCIDES, *FGr. Hist.* 3 F 4; EURÍPIDES, *Las fenicias* 187s.; CALÍMACO, *El baño de Palas* 48; APOLONIO DE RODAS, I 136ss.; ESTRABÓN, VIII 6, 2; PAUSANIAS, II 37, 1; 38, 2; IV 35, 2; *Argonáuticas órficas* 202s.; escolios a EURÍPIDES, *Orestes* 54 y 127; escolio a APOLONIO DE RODAS, IV 1091; EUSTACIO, *Comentario a la Ilíada* 461, 1ss.

[197] HESÍODO, *Fr.* 128 M-W, aunque, a decir verdad, otras fuentes, con una cita muy semejante del mismo verso, atribuyen a Dánao el mérito de conseguir agua (cf. en la ed. de MERKELBACH-WEST los dos testimonios).

[198] WILAMOWITZ (1914: 23, n. 3).

[199] HUXLEY (1968: 36) sugiere que el motivo del agua se recogía en este poema

épico, aunque vacila a la hora de precisar si se hacía de la manera general que nos presenta Hesíodo, o bien se daba entrada ya al episodio de Amimona.

[200] Sobre los problemas de cronología, cf. las Introducciones a *Los Egipcios y* a *Las Danaides.*

[201] PÍNDARO, *Pítica* IX 112.

[202] Este dato de Píndaro, unido a la nueva datación, baja, de la tetralogía esquílea en algún momento de los últimos años de la década de los sesenta, echa por tierra la hipótesis de quienes habían atribuido a Esquilo la creación de este mito. Por ejemplo, VON FRITZ (1936: 269) piensa que no hay que excluir la posibilidad de que este episodio mítico sea obra del propio Esquilo.

[203] EURÍPIDES, *Las fenicias* 187s.

[204] Cf. Test. 78.

[205] Sobre este papiro y su problemática, cf. Test. 70 y las notas correspondientes en *Los Egipcios* y en *Las Danaides.*

[206] Sobre la composición de la tetralogía, cf. la Introducción a *Los Egipcios.*

[207] Radt recoge el dato de que ya Hirt (1822) sugirió que se trataba de un drama satírico.

[208] Lógicamente, son los que hacen intervenir a un sátiro asediando sexualmente a Amimona, pues es fácil deducir que con esa intervención de un sátiro aislado se estaba simplificando la intervención de todo un coro de ellos en la obra esquílea. grupo éste que estaría además dirigido por Sileno.

[209] Por ejemplo, CAMPO (1940: 17s.).

[210] Sobre este punto volveré después con más pormenor.

[211] La defensa más reciente es la de E. Simon, autora del artículo «Amymone», en el *LIMC,* 1981, vol. I.

[212] Cf. más abajo, al tratar los testimonios iconográficos.

[213] Cf. GUGGISBERG (1947); SEAFORD (1976); USSHER (1977): SUTTON (1980: 145ss.); MELERO (1985); PAGANELLI (1989).

[214] En Esquilo tal vez sólo se daba en esta pieza y en *Los arrastradores de redes.*

[215] SUTTON (1974b), trabajo excelente del que más abajo sacaré más consideraciones provechosas. Como idea general ve un estrecho paralelismo entre esta pieza y *Los arrastradores de redes.*

[216] Entre otros muchos, por ejemplo, WINNINGTON-INGRAM (1961-1983: 66 y 71).

[217] Sobre la problemática general de la relación existente entre la trilogía y el drama satírico, cf. GANTZ (1979: 299-301). Pero es claro que este ejemplo echa por tierra las consideraciones ético-estilísticas de Welcker para eliminar el nexo entre la parte trágica y satírica de la tetralogía, así como también la excesiva normativización de quienes han supuesto que el drama satírico seguiría al momento dramático situado entre la primera y la segunda tragedia. Aquí es evidente que se trata de un tratamiento jocoso de la temática general de la trilogía.

[218] Cf. nota previa.

[219] Fr. 44. Cf. la Introducción a esa tragedia.

[220] Sobre este punto no hay acuerdo en la crítica. SUTTON (1974b: 194) planteó la doble posibilidad: si se trataba de un matrimonio forzado —en paralelo a *Los arrastradores de redes*—, Sileno sería el personaje central con la ayuda de los sátiros; pero si el objeto de la trama era simplemente el rapto, Sileno y el coro formarían un todo común. SLENDERS (1992: 154s.) prefiere suponer una pretensión puramente sexual, atribuyendo al término *gameîn* del Fr. 13 el sentido de «mantener relaciones sexuales»; y lo mismo piensa CONRAD (1997: 91s.), puesto que en su opinión la reflexión desde la óptica del matrimonio sería más propia de una tragedia. *SATYRSPIEL* (1999: 93 n. 8) parece ambiguo a este respecto, aunque considera inevitable la connotación sexual. A mi juicio, el contexto narrativo de la parte trágica previa, así como el paralelismo con *Los arrastradores de redes*, me empujan a pensar en la pretensión matrimonial de Sileno, lo que de rechazo alargaría este motivo como tema argumental, reduciendo la intervención de Posidón a la escena de desenlace, pero sin eliminar la consabida impronta sexual del conjunto.

[221] También lo sugiere SUTTON (1974b: 193, n. 5), aunque sin razonarlo.

[222] Cf. nota previa.

[223] Añade al final otras seis más, aunque a mi juicio deben ser excluidas por carecer de los motivos oportunos que puedan garantizar su identificación con este mito.

[224] SIMON (1982a: 147-148).

[225] En el material recogido por E. Simon en el *LIMC* (cf. nota previa), la primera representación de los sátiros se recoge en el testimonio núm. 41, una cratera ática de 450-440 a. C.

[226] Tal vez sea éste el punto censurable en el trabajo mencionado de SUTTON (1974b: 194s.), cuando considera sin utilidad en este caso el testimonio proporcionado por las artes plásticas.

[227] Lo califico de numeroso por la desproporción entre la cantidad de testimonios y la poca importancia que realmente tiene el mito de Amimona dentro de la mitología griega.

[228] En el mismo sentido. *SATYRSPIEL* (1999: 94).

[229] La no presencia de sátiros en un vaso no es razón suficiente para excluir su relación con un drama satírico. Cf. en este sentido SIMON (1982a: 139 y 148).

[230] Con sagacidad la profesora Simon destaca el hecho de que con frecuencia, y coincidiendo con una fecha temprana de ejecución, Amimona ha dejado la hidria, elemento de su reconocimiento en las artes plásticas, en el suelo y mueve las manos en actitud de estar hablando con el dios. En las representaciones más tardías la muchacha lleva casi siempre la vasija en la mano.

[231] BROMMER (1959: 25-27).

[232] Aunque de fecha tardía, en torno al 410-400 a. C., son tal vez interesantes los núms. 23 y 48, dos lados de un mismo vaso, en la recopilación de la profesora Simon.

[233] Sobre la problemática de técnica dramática de la intervención de Sileno, cf.

SUTTON (1974c).

[234] NICÓCARES, *TrGF* 36 Test. 1 y 2.

[235] *Suda* ν 397.

[236] A esta posibilidad Snell-Kannicht le dan carta de naturaleza al incluir el título entre las obras perdidas sin autor conocido en el vol. II de los *TrGF,* 1981, con el núm. lc en p. 6.

[237] *Suda* ν 407 (= NICÓCARES, Test. 1 K-A).

[238] LEHMANN (1953: láms. 20-21); BIEBER (1961: 124s., láms. 471-474).

[239] VITRUBIO, V 6, 9.

[240] SIMON (1982b: 25-7, lám. 11.1). *SATYRSPIEL* (1999: 96, n. 25) califica de incierta la interpretación de Simon.

[241] Amonio alude aquí a la conocida diferencia entre la voz activa y la voz media del verbo «casarse» en griego (cf. GARCÍA GUAL [1970: 33s.]). El matiz diferenciador es difícil reflejarlo en español: aquí adopto el doblete «desposar-casarse» respectivamente, aunque soy consciente de que no se consigue reproducir la situación del griego.

[242] *Odisea* XI 273-274 (de Edipo y Epicasta).

[243] ANACREONTE, 424 Page (aquí se aplica la voz media de este verbo no a una mujer sino a un afeminado).

[244] En español coloquial sería: «A ti lo que te corresponde es tomar marido, a mí tomar mujer». Sobre la relación de esta cita con el argumento de la obra, cf. la Introducción a la pieza.

[245] Con el término *bákkaris* se relaciona normalmente la planta del ásaro, o nardo silvestre, aunque algunas fuentes apuntan a dos tipos (cf. esta palabra en el *Diccionario Griego-Español*, vol. III, donde se recogen cuatro variantes); de esta planta del ásaro se hacía un ungüento, que recibía el mismo nombre, como encontramos en este fragmento de Esquilo. Un escolio a *Los persas* 41 nos informa de que era un perfume lidio, de donde se supone que el término es igualmente un préstamo de esa lengua (cf. el diccionario etimológico de Chantraine, p. 158, aunque MASSON, en p. 155 de su edición de Hiponacte, lo pone en duda). En cualquier caso, del material recogido en el *Diccionario Griego-Español* se destaca su empleo frecuente en el drama satírico o en la comedia, lo que está en consonancia con su presencia en la *Amimona* de Esquilo; ahora bien, en el pasaje esquíleo, dada su oposición genérica a «perfumes», parece que está utilizado en el sentido de «ungüentos» en general.

[246] En su drama satírico *Ónfale* el tragediógrafo IÓN DE QUÍOS *(TrGF* 19 F 24) utiliza un final de trímetro yámbico prácticamente idéntico al de este fragmento («… ungüento y perfumes»), lo que ha llevado a WARTELLE (1971: 90, n. 4) a suponer que indudablemente aquí Ión, cuarenta años más joven que Esquilo, utilizaba conscientemente este pasaje esquíleo como préstamo, lo que sería un nuevo testimonio del conocimiento y la pervivencia de la producción dramática de Esquilo en la posteridad, en este caso dentro aún del propio siglo V. Respecto a la relación de este fragmento con el contenido de la obra, frecuentemente se ponen estas palabras en boca de Posidón dirigiéndose a Amimona, puesto que parece traslucirse una cierta armonía en ellas; pero

no es menos cierto que igualmente podrían pertenecer a Sileno cuando, convencido de su idoneidad para desposar a la muchacha, se dirigiera a ésta con su propuesta de desposarla, y en este otro contexto las palabras de! fragmento tendrían una carga grande de ironía dada la naturaleza descuidada y animalesca de los sátiros.

247 SEMÓNIDES, 16 West.

248 ARISTÓFANES, *Fr.* 336 K-A (en *Las Tesmoforias* II).

249 La referencia erótica a alguien que tiene contacto sexual con las bestias lleva fácilmente a pensar que se está aludiendo a los sátiros y, como el verbo está en singular, podría concretarse que se trata de Sileno. Ahora bien, más difícil es precisar quién pronuncia estas palabras: normalmente se piensa en Posidón, puesto que esta alusión peyorativa formaría parte de la escena en que el dios se enfrenta a los sátiros en defensa de la acosada muchacha; pero a primera vista no hay nada en contra para que estén igualmente en boca de Amimona, puesto que no es arriesgado suponer que habría alguna escena inicial en la que la heroína rechaza las proposiciones amorosas de los sátiros.

250 La reacción paralela en el interior de Tebas correrá a cargo de Antígona.

251 Cf. la Introducción a esta otra pieza.

252 PÍNDARO, *Nemea* IX 22-24. Cf. también *Olímpica* VI 15ss. (probablemente del año 468).

253 P. ej., AÉLION (1983: vol. I, 231 ss.).

254 HERÓDOTO, IX 27, 3.

255 P. ej., CULASSO GASTALDI (1976: 62).

256 Vv. 16-19, 120-124.

257 DEFORGE (1986a: 88s.), siguiendo la idea general de Wilamowitz y METTE (1963: 39s.), supone una réplica inversa a *Siete*: un Mensajero anuncia en Argos la derrota ante los muros de Tebas, y las esposas/madres argivas —de ahí su opción por el título de la tragedia en femenino— van dando salida a un lamento individual por cada héroe muerto.

258 EURÍPIDES, *Suplicantes* 496ss.

259 AÉLION (1983: vol. I, 233s.).

260 DEFORGE (1986a: 85ss.).

261 GANTZ (1980a: 158s.).

262 Son variantes del más genérico «dardo»: el primero, *paltá,* es lo que se agita o blande en alto (cf. *pállō)*; mientras que el segundo, *ankulētá,* es el arma que se lanza doblando el codo.

263 METTE (1963: 40) supone que el lamento por los muertos tenía lugar a través de una escena de mensajero, a la que pertenecería este fragmento, pero es una posibilidad entre otras.

264 Frente al testimonio de los diversos *Etymologica,* que dan este título, el manuscrito Zavordense del *Léxico* de Focio registra *Las argivas* (sobre el problema del título, cf. la Introducción a esta obra).

265 Sigo la interpretación de los editores (Nauck[2], Mette, Morani) que ven aquí un pasaje lírico. Probablemente se trata de una estructura métrica en ritmo eolio, sobre la

base de tres gliconios con determinadas variaciones. Sobre las lecturas textuales adoptadas en la traducción, frente a la edición de Radt, cf. el apartado correspondiente de la Introducción General.

266 Capaneo es uno de los siete héroes argivos que se enfrentan a otros tantos paladines tebanos. Concretamente Capaneo debe enfrentarse, en la puerta Electra, a Polifontes (cf. *Los Siete contra Tebas* 422ss.). Pero Capaneo es un guerrero de lengua jactanciosa, y será alcanzado por el rayo de Zeus en el momento en que pretendía escalar la muralla para incendiar la ciudad (cf. Introducción a la tragedia).

267 Lo más verosímil es pensar en un lamento lírico en boca de Evadne, la mujer de Capaneo (cf. Introducción), pero siempre existe la posibilidad de un canto del coro.

268 El intento de explicar este término *(enēlúsia)* ha sido el motivo de que este fragmento se nos haya transmitido (para las diversas fuentes, cf. el aparato de Radt). Ahora bien, curiosamente todas estas fuentes dan como primer significado de la palabra «ágil» *(eukínētos),* y presentan el pasaje de Esquilo como testimonio. Pero a continuación añaden que esto para otros significa «arrasados», lo que está en abierta contradicción con la propuesta primera. Un comportamiento de este tipo no es infrecuente entre los *Etymologica* antiguos, pero a nosotros se nos plantea la cuestión de tomar una decisión al respecto. El contexto temático nos lleva fácilmente a optar por el segundo significado, y a suponer que los diccionarios etimológicos antiguos no entendieron el texto de Esquilo, puesto que lo ponen de ejemplo de una falsa relación etimológica. Y esta conclusión viene apoyada por los lexicógrafos anteriores (HESIQUIO, ε 3009, ε 3010, η 399; PÓLUX, 9, 41), en los que se da la interpretación correcta, aunque ya añaden la otra, que posponen a: «… algunos lo entienden como ágil…». De otro lado, *enēlúsia* era todo aquello (cosa o persona) que había sido alcanzado por un rayo, lo que le proporcionaba de inmediato un rango especial (en NILSSON [1955: vol. I, 71-73] puede consultarse un tratamiento específico de esta realidad dentro de la religión griega como «lugar sagrado»).

269 Realmente en el título de la obra los manuscritos nos dan una lectura incierta: *Argías,* que no significa nada. La crítica filológica ha introducido diversas conjeturas: tal vez lo más normal sea entender *Argeíais* («en *Las argivas*»), aunque otros prefieren *leer Argeíois* («en *Los argivos»)* en paralelo al *Catálogo* esquíleo y al testimonio de la fuente del Fr. 17; pero, incluso, se ha llegado a sugerir *Argeía*, es decir, Argía, la hija de Adrasto que se casa con Polinices (para este problema del título, cf. la Introducción a la tragedia).

270 La adscripción a esta tragedia de la glosa de Hesiquio ε 2367 por Nauck[2] y otros varios editores se basa en la aceptación de una conjetura textual de J. van Meurs (1619). Radt se separa y la incluye en el apartado de los fragmentos sin título con el núm. 424a.

271 El *Catálogo* (cf. Test. 78) nos da un segundo título, *El remero,* cuyo uso en singular complica los intentos de interpretación. DEFORGE (1987), tras un verosímil esfuerzo por adjudicar al término griego el significado de «piloto, timonel», concluye que con este segundo título se está haciendo referencia a Tifis (Ifis en Esquilo, según el Fr. 21), el famoso piloto de la Argo en toda la tradición mitográfica del relato; pero tal identificación conllevaría que este personaje era el centro de la acción dramática, lo que

hace de rechazo muy difícil su propuesta. Más verosímiles son las varias conjeturas textuales que lo hacen plural *(Los remeros),* lo que supone una alusión al colectivo de la tripulación (p. ej., METTE [1959: 15]; METTE [1963: 132]).

[272] Para las propuestas más antiguas, que arrancan al menos de Dindorf (1851), cf. la erudita nota de Radt. Más recientemente METTE (1963: 132) (en su edición [1959: 15] la consideraba la primera pieza del grupo); SOMMERSTEIN (1996: 61); *SATYRSPIEL* (1999: 204s.) aunque con inseguridad.

[273] La participación de los sátiros estaría en contra de lo que se dice en el Fr. 20: la tripulación de la Argo estaba compuesta exclusivamente de hombres libres. Pero no es menos cierto que el drama satírico podía tener una relación más laxa con el tratamiento de la trilogía trágica propiamente dicha. Además, continuando en la línea de SOMMERSTEIN (1996: 61) se podría añadir que la dicotomía libertad / esclavitud es un topos en la temática satírica. De todas formas, es tan escasa la información, que toda conjetura carece casi del apoyo mínimo fiable.

[274] RICHTER (1935).

[275] HAMMOND - MOON (1978: 376-378).

[276] La propuesta más extendida es: *La Argo - Los lemnios - Hipsípila - Los Cabiros* (en los últimos tiempos: METTE [1959: 15ss.]; GANTZ [1980a: 159-161]). Para DEFORGE (1987): *La Argo - Hipsípila - Los Cabiros - Los lemnios.*

[277] No obstante, SOMMERSTEIN (1996: 60s.) invierte el orden tradicional, adelantando *Los Cabirios* al segundo lugar.

[278] El texto de la cita esquílea (*poū énestin,* «¿dónde está…?») está claramente corrupto porque, dejando de momento a un lado la cuestión del sentido, hay una sílaba de más para completar un trímetro yámbico. La mayoría de los editores adoptan la conjetura de Turnèbe (1552): *poū destín,* que ofrece la variación mínima necesaria para que cuadre bien la medida del verso. Pero Radt, con gran sagacidad, hace ver que el problema sigue subsistiendo porque el sentido de la cita no encaja con la pretensión de Filón: en el contexto se está aludiendo a la utilidad del empleo de los poetas para demostrar, en concreto, la excelencia y ansia de libertad incluso de la propia nave Argo, que se opuso, dada su capacidad de hablar, a que se embarcasen dentro de ella gente esclava, todo lo cual trata de ponerlo de manifiesto con la cita esquílea; por lo tanto, Radt sugiere que en este comienzo de verso debía de haber algún término que hiciera referencia a tal prohibición. En esta dirección HOLWERDA (1991: 1-3) propone adjudicar al texto de Filón *pou* («más o menos», como adverbio indefinido para indicar que la cita tal vez no sea literal) y, sobre todo, conjetura en el texto de Esquilo *anésten»* («se lamentaba en alta voz») en el sentido de que, cada vez que un esclavo subía a la nave, el madero parlante manifestaba en voz alta su desacuerdo con su presencia a bordo.

[279] En la construcción de la nave Argo Atena colabora aportando un madero procedente de un roble sagrado de Dodona. La propia diosa lo había tallado, y tenía la facultad de hablar, incluso de profetizar. Fue colocado en la proa del navío (cf. fragmento siguiente). La tradición manuscrita da aquí una lectura claramente equivocada y, también desde Turnèbe, suele adoptarse una conjetura de una forma verbal en imperativo («di»),

como hace Nauck[2]; pero HARTUNG (1855: 80) propuso otra conjetura (*audêen,* «parlante»), justificándola por la necesidad de la fuente, puesto que Filón hace mención de esta capacidad de la nave; esta lectura ha terminado por imponerse entre los editores de los últimos años (Mette, Werner, Radt, Morani).

280 En la fuente no hay referencia concreta a que la alusión era a esta tragedia de Esquilo, pero por el contenido ya Hermann (1852) la adscribió aquí; sin embargo, los grandes editores de los fragmentos de Esquilo (Nauck[2] y Mette) pensaron que había que identificarla con el Fr. 20. Últimamente, Radt le da entrada como testimonio autónomo en la idea de que, aunque en uno y otro hay alusión a la madera parlante, en el segundo, el 20a, se añaden las alusiones a Minerva y a la construcción de la nave.

281 En ese lugar en que la nave Argo fue construida.

282 Mitográficamente hay en este pasaje tres aspectos que considerar: la intervención de Atena en la construcción de la nave, el lugar del astillero, y la madera parlante. Respecto al primer punto, se ha pensado que originariamente se tenía a la diosa por constructora (APOLONIO DE RODAS, I 551, 721, pero sobre todo CATULO, 64.8SS., e HIGINO, *Fábula* 14), aunque la tradición más extendida consideraba a Argos su constructor efectivo, aunque, eso sí, aconsejado directamente por la diosa (APOLONIO DE RODAS, I 18-19, III 112, 226, II 1187ss.). Sobre la localización del astillero, una tradición lo situaba en la península de Magnesia (Píndaro), mientras que para otros (Calímaco) era Pagasas (ambos testimonios los conocemos por HIGINO, *Astronómica* II 37). Finalmente, la madera provenía del monte Pelión (EURÍPIDES, *Medea* 3-4 y otras muchas fuentes), pero Atena coloca en la proa un madero procedente de la encina profética de Dodona y que está dotado de voz humana: el primer testimonio es Esquilo (cf. Frs. 20 y 20a).

283 FERECIDES, *FGrHist* 3 F 107.

284 El texto en este punto es confuso. Los editores modernos leen aquí «hijo de Ponteo» (*Pontéōs*), aunque se hace difícil identificar a este personaje, a excepción del feacio Ponteo mencionado en *Od.* VIII 113. Hay algunas conjeturas, p. ej.: «de (la región de) Potnias».

285 Tifis es el primer piloto de la nave Argo, dados sus conocimientos náuticos (APOLONIO DE RODAS, I 105ss., se extiende en pormenores de este personaje en el catálogo de los expedicionarios, frente a la escueta mención en otros casos, y ello debido lógicamente a la importancia que se le quiere atribuir). Pero Tifis no llegará a la Cólquida. ya que muere en el palacio del rey Lico, en el país de los mariandinos (APOLONIO DE RODAS, II 851 ss.), y lo sustituye Anceo o Ergino, según las fuentes. En cualquier caso, la variante de Ifis aparece únicamente en Esquilo.

286 También el más antiguo: HESÍODO, Frs. 72-76 M-W *(Eeas).*

287 Algunas fuentes antiguas (HELANICO, *FGH* 4 Fr. 162) y autores modernos (GANTZ [1993: 337ss.]) piensan en la existencia de dos Atalantas distintas (una, beocia; otra, arcadia), y adjudican a cada una de ellas uno de estos dos episodios.

288 HOMERO, *Ilíada* IX 529-599.

289 Cf. Test. 78.

290 Cf. VALSA (1957: 16s.).

[291] METTE (1963: 176s.).

[292] Papiro de Oxirrinco 1083.

[293] DEFORGE (1986a: 154).

[294] El problema, claro está, reside en la oportunidad de la adscripción de ese papiro. Normalmente la crítica, ya desde el primer editor (HUNT, 1911, se inclina mejor por Sófocles (Fr. 1130: cf. su traducción y notas en el vol. 62 de esta misma colección), aunque periódicamente surgen defensas a favor de Esquilo (cf. THEODORIDIS [1976]).

[295] ARISTIAS, *TrGF* 9 Fr. 2.

[296] Cf. Test. 78.

[297] Respecto al *Catálogo,* DODDS, en su ed. de *Las Bacantes* de Eurípides, Oxford, 1960, 2.ª ed., p. XXXI, n. 3, sugiere la explicación de que el error no estuvo en el filólogo alejandrino que compuso el *Catálogo,* sino en algún copista que se olvidó de intercalar la disyuntiva «o» entre este título y el siguiente *(Las Básaras),* de donde concluye que ambas piezas eran la misma. Por lo que se refiere al testimonio de Estobeo, tal vez la razón esté en el posible repertorio de donde este erudito debió de tomar la cita (cf. nota pertinente al fragmento).

[298] Cf. GANTZ (1980a: 154-156), que reconoce la dificultad de distribuir la posible materia mítica entre las tres tragedias (*Las Bacantes - Penteo - Las cardadoras - Las nodrizas*), aunque sugiere que presentaría un esquema paralelo a las piezas de la *Licurgía.*

[299] Es fácil ver en esta imagen un eco homérico, especialmente en relación con Aquiles, el héroe «de pies ligeros»; pero no es menos cierto que en la psicología griega una serie de personificaciones negativas (Ate, las Erinias, etc.) son representadas también de esta forma.

[300] En el aparato de fuentes de Radt se recoge un hecho interesante: paralelo a la cita de Estobeo está el testimonio de TEÓFILO, *A Autólico* 2.37, y en los dos autores tras la cita de Esquilo vienen tanto el Fr. 493 K-Sn de los *Fragmenta tragica adespota* como el Fr. 877 K-A de los *Fragmenta comica adespota*, lo que supone algún tipo de relación entre uno y otro, aunque luego las soluciones son varias: tal vez la más coherente sea la de pensar en una tradición antológica de máximas, anterior a Teófilo en el siglo II d. C., y de la que Estobeo no sería más que otro jalón ya en el siglo V d. C.

[301] Cf. Test. 78.

[302] Cf. Fr. 59.

[303] Cf. Test. 68.

[304] PAUW (1745). Tomo el dato de WEST (1990b: 33).

[305] ERATÓSTENES, *Catasterismos* 24: «Esta constelación ocupa el lugar noveno entre los astros, pero es la lira de las Musas. Fue fabricada primero por Hermes… Y luego la recibió Apolo quien, tras componer con ella un canto, se la entregó a Orfeo. Éste, hijo de Calíope, una de las Musas, amplió las cuerdas a nueve en homenaje al número de las Musas, y supuso un gran avance entre los hombres, de lo que obtuvo gran fama hasta el punto de que se tenía la sospecha de que con su canto embelesaba a los árboles, a las

piedras y las fieras. Y no honraba a Dioniso, sino que pensaba que Helios era el más grande de los dioses, al que llamaba también Apolo. Se despertaba durante la noche y, al amanecer, asistía en el monte llamado Pangeo a las salidas del sol, para ser el primero en ver a Helios. Dioniso, irritado por esto, envió contra él a las Basárides, como cuenta Esquilo el poeta trágico, que lo despedazaron y desperdigaron sus miembros. Las Musas los recogieron y enterraron en el lugar llamado Libetra».

306 Cf. WEST (1990b: 33).

307 Era ya la propuesta de WELCKER (1826: 115) y entre otros se adhería a ella SÉCHAN (1926: 66-69) y más recientemente AÉLION (1983: vol. I, 255). El detalle de la muerte de la mujer de Licurgo estaría tomado de HIGINO, *Fábula* 132, 2.

308 P. ej., DEICHGRÄBER (1939: 304): «Die Überwindung des Orpheus… zusammen mit der Mordtat des Lykurgos an Dryas (?) das Thema der Bassariden». En una línea semejante se expresa DI MARCO (1993a: 127).

309 HERMANN (1831).

310 Cf. WEST (1990b).

311 Doy entre corchetes el texto nuevo, aportado por los extractos mencionados.

312 Escolio a GERMÁNICO, p. 84, 6 Breysig; ARATO LATINO, p. 231 a 14 Maass.

313 Sigue también en esto una propuesta de Hermann, que ya identificaba a Orfeo con el «adivino de las Musas» *(mousómantis)* del Fr. 60. Cf. la Introducción a esa obra.

314 P. ej., HERÓDOTO, II 81, 2. Cf. SEAFORD (2005b), que armoniza ambas áreas del mundo religioso griego a través de la doctrina mística de Orfeo, lo que le hace próximo a los devotos de Dioniso y a los de Apolo; y en esta trilogía estaríamos próximos al esquema general de la *Orestía*: victoria - venganza - reconciliación.

315 West piensa que el castigo-exaltación de Licurgo tenía lugar todo ello en la primera tragedia (cf. la Introducción a esa pieza).

316 Se podría contraargumentar que tampoco Orestes está permanentemente presente en la *Orestía*, pero en mi opinión hay importantes diferencias de matiz.

317 Cf. DI MARCO (1993a).

318 Es difícil tomar partido en esta controversia: es incuestionable la fuerza argumentativa que tiene la recopilación de testimonios textuales aportados por West; pero no es menos cierto que su versión —la ampliada con los extractos aducidos— está en clara contradicción con la parte anterior del pasaje eratosténico, donde se habla de una etapa anterior del héroe en la que destaca la estrecha relación del héroe con Apolo y las Musas, mientras que a continuación se alude a la relación con Dioniso también en esa misma etapa temprana, y de la que Orfeo se desliga luego para entregarse al área religiosa de Helios-Apolo. A primera vista al menos es más comprensible la versión simple del pasaje: Orfeo era fiel devoto de Helios-Apolo y, comprensiblemente, no reverenciaba a Dioniso.

319 Una propuesta semejante ya la sugería DEICHGRÄBER (1939: 283).

320 West sugiere que llegaba Apolo y discutía con Dioniso, en paralelo a su enfrentamiento con las Euménides en la pieza homónima.

321 Parece probable que sea innovación esquílea la muerte del héroe a manos de las devotas de Dioniso, instigadas por el dios ante el rechazo de Orfeo. La mayor parte de las fuentes textuales e iconográficas parecen aludir a mujeres en las que está ausente el elemento dionisíaco, y que actúan así ante la misoginia del héroe, que las deja de lado tras la muerte de su mujer. Cf. los trabajos de PANYAGUA (1972-1973); y de MARCACCINI (1995): ambos señalan algunos casos donde podría suponerse un influjo esquíleo en la presencia de algún elemento dionisíaco.

322 En paralelo a *Euménides.* WEST (1990b: 43s.) acepta la propuesta de Kannicht sobre el Fr. 23 (cf. notas a ese fragmento) y sugiere que, tras la marcha del coro, llegaba a escena Orfeo y, de forma lírica, exponía el peligro que se cernía sobre él y su decisión de huir: teme la presencia de un toro-Dioniso y vacila sobre el camino a seguir en su huida.

323 METTE (1963: 138) propone que dentro de esta narración se incluiría el relato bastante paralelo de Támiris y las Musas, mencionado en el Fr. 376a sin título de obra.

324 WEST (1990b: 45s.) lo entiende lógicamente de otra manera, en consonancia con su interpretación de la tragedia: el término «Apolo» tendría el sentido de «destructor» (cf. *Agamenón* 1081), de forma que el sentido sería «el apolo (= el destructor) de la yedra». Además propone unirlo a la línea segunda del Fr. 23 con leves retoques: «… y, *aunque se haya adelantado en sus actos, saltará ahora por delante el apolo de la yedra, Baco, el adivino… ».*

325 Como ejemplificación del baqueo Hefestión presenta estos dos versos líricos de las *Basárides* de Esquilo (sobre el problema de la adscripción del fragmento, cf. nota siguiente), que están formados cada uno por un tetrámetro baquíaco. Es curioso constatar que entre los metricólogos antiguos se daba el nombre específico de verso «basárico» al formado por tres baqueos y un peón como cierre: tal vez se formó el tecnicismo a partir de esta obra de Esquilo, en la que se daría con alguna frecuencia ese esquema métrico, aunque no es el caso de los versos aquí transmitidos, que son cuatro baqueos, pero el texto está lo suficientemente corrupto como para no poder hacer afirmaciones seguras. Basándose también en razones métricas, Nauck[2] propuso adscribir a esta obra el Fr. 341, donde encontramos igualmente un tetrámetro baquíaco (cf. nota correspondiente de ese fragmento).

326 En la fuente no se menciona la procedencia de los versos aquí utilizados como ejemplo del uso del baqueo. Pero en QUEROBOSCO, *Escolios a Hefestión* p. 249.4, se cita la parte primera del verso inicial adjudicándolo a esta obra de Esquilo *(Básaras).* De otro lado, dada la dificultad sintáctica y de sentido entre una y otra línea, y a la vista de la manera tradicional de citar de Hefestión, Wilamowitz sugirió que se trataba de dos versos separados, relacionados únicamente por estar en responsión estrófica (cf. KANNICHT [1957]).

327 Este final de verso ha sido considerado tradicionalmente corrupto, aunque la verdad es que no hay motivo fundado para ello puesto que carecemos de la continuación del texto en un verso siguiente (la fuente cita este pasaje esquíleo por razones métricas, por lo que es lógico que descuide el aspecto del sentido del contexto). Normalmente las

conjeturas propuestas han ido por el camino de encontrarle un sentido unitario al verso, por lo que se han hecho sugerencias del tipo de «con rabia», refiriéndose a la embestida del toro, o bien «al soberano», en alusión a un personaje que está a punto de sufrir tal embestida. KANNICHT (1957) detecta en DIONISIO DE HALICARNASO, *La composición literaria* 17, un ejemplo de verso en baqueos cuyo comienzo textual y paleográficamente está muy próximo al de Esquilo: *«¿Qué costa (aktán*; el fr. de Esquilo dice *arkhán), qué bosque recorrer, a dónde encaminar mis pasos?»* —esta cita de Dionisio de Halicarnaso estaba incluida en *Fragmenta tragica adespota* 144 Nauck², posteriormente Page lo incluyó en sus *Melici* como 1027h, aunque reconoce en nota que tal vez habría que adscribirlo a los trágicos—. Y todo ello estaría haciendo referencia a Orfeo, que, perseguido por Dioniso y las bacantes, invoca una vía de escapatoria (cf. Introducción a la obra). Determinadas aseveraciones de Kannicht sobre la métrica del fragmento son criticadas de forma rotunda por PALUMBO (1966) en un intento de rechazar la propuesta de unificar ambos fragmentos, pero aunque sus observaciones son oportunas, tal vez no son suficientes para echar por tierra la oportunidad de la sugerencia.

328 KANNICHT (1957: 291) propone que el sentido de esta segunda línea habría que entenderlo en responsión con el primero, al igual que sucede en el terreno de la estructura métrica.

329 EURÍPIDES, *Reso* 970.

330 El texto transmitido está claramente corrupto. En el aparato crítico de Radt pueden consultarse los pormenores textuales, pero podríamos decir que hay dos grandes grupos interpretativos: para unos debe de tratarse de algo del tipo de «un brillo de antorchas [llena] de resplandor la cima argentífera del Pangeo», como sugiere MEKLER (1908), criterio que sigue SMYTH (1920: 102-104) y que WEST (1990b: 45) cambia por «las cimas… [resplandecen (o resplandecerán) entonces] con un brillo de antorchas» (hay, no obstante, entre ellos una diferencia interpretativa: para los dos primeros se trata de la luz de las antorchas de Orfeo en su subida al Pangeo para contemplar la salida del sol, mientras que para West se trataría mejor de la comitiva de las Basárides). Y frente a este primer grupo general están los que piensan en un relámpago que ilumina el Pangeo con una luz semejante a la de las antorchas (METTE [1963: 138]).

331 La crítica suele ver aquí una *resis* del Mensajero, aunque luego hay diversidad de criterio en los pormenores: para unos sería el relato a Dioniso de la ascensión de Orfeo al monte Pangeo, mientras que para otros se trataría de la descripción de la persecución final de las devotas del dios. Ahora bien, todo esto descansa en el hecho de suponer en nuestro texto una estructura de trímetros yámbicos, cosa que no es cierta, aunque no hay que olvidar la corrupción textual ya mencionada en la nota anterior. En alguna ocasión y tomando como base ciertos hechos lingüísticos, se ha sugerido la posibilidad de que el pasaje fuese un período lírico.

332 Es un tipo de serpiente cuya picadura produce hemorragias (cf. la descripción que hace de ella ELIANO, *Historia de los animales* XV 13).

333 EUFORIÓN DE CALCIS, 81.11 de Cuenca.

334 EUFORIÓN DE CALCIS, 184 de Cuenca.

[335] La tradición manuscrita ha transmitido testimonios que informan de que Esquilo escribió dos piezas en cuyo título se recoge el nombre de Glauco *(Glauco marino* y *Glauco de Potnias).* En el *Catálogo* (cf. Test. 78) sólo se menciona el primero, pero la presencia del segundo se explicaría fácilmente acudiendo a la hipótesis de la quinta columna (cf. Introducción General), puesto que ocuparía el quinto puesto en la línea tercera, a la derecha, por lo tanto, del primer *Glauco.* Pero se plantea el problema con los Frs. 25a y 25b, cuya fuente sólo menciona el título de forma incompleta *(Glauco).* La crítica suele adscribirlos al *Glauco marino.*

[336] El verso primero de este fragmento tiene problemas textuales porque métricamente está incompleto (le falta una sílaba para completar el correspondiente trímetro yámbico). Pero realmente el sentido general de este primer verso no se altera mucho en las conjeturas menos audaces, dado lo reducido de la laguna.

[337] El problema textual se complica en el segundo verso, puesto que el enlace sintáctico está colocado de forma irregular (la partícula *dé* en la parte final del verso) y el sentido se resiente al relacionarlo con la línea anterior. Esta situación ha dado lugar a diversas propuestas de solución: Welcker pensó que aquí Hímera sería la ciudad y no el río (Hímeras), contra el escoliasta; Nauck[2] sugirió cambiar el orden de los versos; otros propusieron separar ambas líneas. He adoptado en alguna medida la interpretación general de WEST (1977: 101-102), que sugiere un corte en la narración y supone que el hablante interrumpe su discurso y va a explicar su llegada anterior al río Hímeras.

[338] El escoliasta nos informa de que en el *Glauco* de Esquilo se hablaba de Panes en plural, al igual que sucedía en la *Andrómeda* de Sófocles. Sobre este plural se piensa a veces que originariamente la situación era la de una pluralidad de diosecillos de los campos, agrupados todos ellos bajo esta denominación genérica de Panes, en paralelo a, por ejemplo, los sátiros: fundamentan este criterio en la aparición tardía del dios individual Pan en el panteón griego (la primera mención conservada es EPIMÉNIDES, 16 D-K, aunque no es menos cierto que la cronología de este personaje es también conflictiva en un siglo: para unos está a caballo entre el siglo VII y el VI, mientras que para otros vivió unos cien años más tarde); además, ya en las primeras épocas aparece este empleo del plural (al testimonio de Esquilo y Sófocles habría que añadir ARISTÓFANES, *La asamblea de las mujeres* 1069). Pero al menos para el caso de Esquilo disponemos de otro testimonio (Escolio a EURÍPIDES, *Reso* 36) que nos informa de que «Esquilo menciona dos Panes, el uno hijo de Zeus…, y el otro hijo de Crono». De ser acertada la sugerencia de relacionar el dato del escoliasta de Eurípides con el caso del *Glauco* esquíleo, se aclararía la situación respecto a nuestro trágico, aunque ello no anularía la hipótesis inicial de suponer primariamente una multitud indeterminada de Panes.

[339] SÓFOCLES, *Fr.* 136 R.

[340] PLATÓN, *República* 611c-d.

[341] PAUSANIAS, IX 22, 7: «Que él era un pescador y que, por haber comido la hierba, se convirtió en una deidad del mar, y que hasta hoy predice a los hombres el futuro, todo el mundo lo considera cosa creíble, pero los navegantes en especial cuentan muchísimas historias sobre el arte adivinatoria de Glauco año tras año. Una vez que

Píndaro y Esquilo se enteraron por los habitantes de Antedón, al primero la historia de Glauco no le dio para mucho en sus cantos, pero al segundo incluso le proporcionó la materia suficiente para escribir una obra de teatro».

[342] Cf. la diversa información en ATENEO, en especial en 295b-297c.

[343] PAUSANIAS, IX 22, 6 (el «salto de Glauco»).

[344] OVIDIO, *Metamorfosis* XIII 904-968, XIV 1ss.

[345] De todas formas, la difusión del relato de este Glauco debió de ser más amplia de lo que a primera vista podría suponerse: PLUTARCO, *Vida de Cicerón* 2.3, informa de que el orador en su juventud compuso un pequeño poema en tetrámetros sobre Glauco. A su vez, VELEYO PATÉRCULO, *Historia romana* II 83, 2, cuenta la anécdota de Planco —político contemporáneo de César y Marco Antonio—, cuando, dentro del contexto de Antonio y Cleopatra, se había presentado en una fiesta fingiendo ser Glauco: pintado de azul, desnudo, con una corona de cañas en la cabeza y una cola entre las piernas.

[346] Cf. el *Glauco de Potnias* esquíleo (Frs. 36-42a).

[347] Cf. DEFORGE (1986a: 301-314).

[348] Cf. Test. 78.

[349] En nota al epígrafe anterior «Glaucos» ya he aludido al problema de varios fragmentos cuya indicación de título es incompleta *(Glauco),* de forma que realmente podrían ser aplicados a una u otra pieza. Radt separa dos a ese apartado general (25a y 25b), criterio que mantengo por facilidad de localización, pero en mi opinión —y en la de la mayoría de la crítica— ambos encajarían bien en esta pieza de *Glauco marino*.

[350] A veces discutido. En *SATYRSPIEL* (1999: 125-130) se hace el oportuno resumen de datos, y se defiende el tratamiento satírico con los argumentos tradicionales: la fuente del Fr. 25b, el tono del Fr. 34, el vocabulario del Fr. 26.

[351] SUTTON (1980: 22) sugiere que el boyero que contemplaba la aparición del dios era Sileno.

[352] Sobre la geografía de esta obra, cf. CULASSO GASTALDI (1979). De otro lado, es verosímil que en alguna ocasión se haya adscrito a esta obra el Fr. 284, sin título, dada la enumeración geográfica. E igualmente el Fr. 402 con su alusión a Regio.

[353] *LIMC*: «Glaukos I» vol. 4 (1988).

[354] El Fr. 12 del POxy. 2255 contiene restos de dos columnas, de las que la primera conserva sólo huellas de una única letra, y la segunda corresponde al Fr. 25d. Entre una y otra columna hay un espacio en blanco, ocupado por una nota marginal: «El Euripo es el estrecho entre Beocia y Eubea». Los editores piensan que el nombre geográfico era mencionado en el texto y que el escoliasta lo explicaba al margen. Cf. la edición y el comentario de Arata en *CLGP* (2004: 31-33).

[355] Este Papiro de Oxirrinco fue editado por Lobel en el vol. XX de la serie en 1952. Realmente se trata de dos trozos independientes, pero ya el propio Lobel, basándose en la disposición de las fibras del papiro, propuso que el Fr. 13 encajaba bien a la derecha del 12 formando una misma columna. Igualmente sugirió que debía poner en relación este papiro con el 2159 de la misma colección (= ESQUILO, *Fr.* 25e R), dada la relación geográfica existente entre el estrecho de Euripo y el monte Mesapio (para más detalles de

su argumentación, cf. p. 22 del mencionado volumen XX de la serie). El texto editado por Radt es ilegible. Doy entre corchetes las propuestas de SNELL (1953: 437s.).

356 En el papiro se observan los signos pertinentes que nos indican que estamos ante un pasaje dialogado. La crítica filológica suele estar de acuerdo en que se trata de un diálogo entre dos pastores, uno viejo (A) y otro joven (B), que ahora hablan sobre el mantenimiento de la facultad de la vista en los viejos, y posteriormente (Fr. 25e) el primero pasa a contarle al segundo el prodigio que ha visto.

357 El papiro indica expresamente que el diálogo estíquico anterior es continuado por un canto del coro de sátiros. Por este motivo, entre otros, a veces se ha pensado que el Fr. 25e precedía a éste. Pero si nos atenemos más al contenido de ambos fragmentos, habrá que aceptar la propuesta de Snell, seguida por Radt, de adelantar este 25d.

358 Este texto papiráceo, del siglo n d.C., fue editado en la serie de los papiros de Oxirrinco por Lobel en 1941 en el vol. XVIII. La atribución a Esquilo, y concretamente a esta obra, viene en este caso refrendada por ESTRABÓN X 1.9, que nos transmite las líneas 13-14 del papiro: «hacia el recodo … infortunado Licas» (= Fr. 30 Nauck[2]).

359 El estado del texto es bastante bueno, en especial a partir de la línea 6 («dado que ni soy corto de vista…»). Las propuestas de reconstrucción han sido numerosas, pero el sentido general es el mismo en todas ellas: en la traducción adopto un criterio ecléctico, aunque sigo básicamente las sugerencias de LLOYD-JONES (1957). De otro lado, Lobel pensó que se trataba de una *resis* del propio Glauco y que el «prodigio» aludido era la hierba maravillosa del relato mítico; pero ya SIEGMANN (1948: 60) hizo ver que nuestro héroe, antes de la transformación, era un pescador, mientras que en este texto está hablando un campesino, que lleva sus vacas a pastar y protesta de que su relato no vaya a ser creído porque se dude de su agudeza visual. Lloyd-Jones por su parte, aunque acepta la precisión de Siegmann, sigue a Lobel al considerar el texto una *resis* seguida a cargo de un personaje individual. Por el contrario, CANTARELLA (1948: 9) y Siegmann se inclinan mejor por una parte inicial dialogada entre un Mensajero y otro interlocutor (Cantarella) o entre dos pastores (Siegmann), como parece deducirse principalmente de ese «entérate», diálogo éste que se vería interrumpido (en la línea 8: «…soy labriego…») por una *resis* de uno de los interlocutores.

360 Snell.

361 El Mesapio (hoy Ktipas) es un monte de unos 1.200 m de altura, situado en Beocia cerca del mar, desde donde es muy probable que se divise la entrada al sector norte del golfo de Eubea, donde está el cabo Ceneo.

362 El texto, como se ve, es conjetural en este punto, de forma que no es posible afirmar con cierta seguridad quién es el que en este punto del pasaje se desplaza por la geografía a continuación señalada; hay dos posibilidades: el pastor, que deambulando por esos lugares contempla la aparición prodigiosa de Glauco, o el propio héroe que cruza el estrecho. En la traducción introduzco esa imprecisión porque creo que es lo más sensato, a la espera de algún nuevo dato de cualquier procedencia que incline la situación en un sentido u otro.

363 Está situado en el extremo occidental de la costa septentrional de Eubea. En este

punto gira el brazo del mar hacia el sur, dando comienzo al golfo de Eubea propiamente dicho.

364 El episodio de Heracles en el cabo Ceneo, consagrado a Zeus, en relación con el manto que Deyanira le había mandado a través de Licas, tras impregnarlo con la sangre del centauro Neso, nos lo cuenta SÓFOCLES, *Las traquinias* 749ss.

365 En una breve nota sobre este punto del papiro, WINNINGTON-INGRAM (1959) entiende que la visión que el hablante contempla desde la cima del monte Mesapio es la entrada del dios marino Glauco avanzando con solemnidad, al estilo de Posidón, sobre algún tipo de carro por la parte noroccidental del golfo de Eubea. Textualmente hay aquí varias propuestas: «[precipitándose] cual cuadriga» (Siegmann); «[produciendo un estrépito] de cuadriga» (Mette); «[tomando la curva] cual cuadriga» (DIGGLE [1998: 3]; con comentario en DIGGLE [1995-1996: 99]).

366 Otras propuestas de reconstrucción más o menos completa pueden verse en CANTARELLA (1948: 9-15) y en METTE (1959: Fr. 55).

367 Desde los primeros momentos ha habido constantemente un sector de la crítica filológica opuesto a admitir el texto tal cual, puesto que algunas de las palabras, en especial *thēríon* («bestia»), no podrían ser trágicas —ésa en concreto sólo aparece en SÓFOCLES, *Los rastreadores* Fr. 314, 153 R—; y como explicación se ha pensado que lo que tenemos transmitido es realmente el comentario de un gramático, que ha desplazado al término específicamente esquíleo (DEICHGRÄBER [1974: 72] sugiere *anthrōpóētos,* «monstruo marino con forma humana»). Pero tal vez habría que buscar la solución por el camino más simple de considerar esta pieza un drama satírico (cf. la Introducción a la obra).

368 Aunque la fuente no nos precisa el título concreto, prácticamente todos están de acuerdo en adscribir el fragmento a esta obra.

369 La alusión es a la barba de Glauco, como lo documenta PAUSANIAS, X 4, 7, pasaje éste que, además, nos posibilita la adscripción del fragmento a esta obra, ya que en las fuentes que nos transmiten realmente el texto no hay alusión concreta a la obra de procedencia.

370 Glauco (sobre este punto de su relato mítico, cf. la Introducción a la obra). El término *aeízōos* («que vive por siempre») DEFORGE (1983: 24) lo interpreta en el sentido de «que proporciona la inmortalidad».

371 Cf. nota anterior. Aunque la fuente no precisa la obra a que pertenece este fragmento, el contenido y una serie de testimonios (ATENEO, 679 A y otros) han hecho que, desde los primeros momentos y de forma general, se haya atribuido a esta obra.

372 Son los dos versos del Papiro de Oxirrinco del Fr. 25e que conocíamos por Estrabón antes de que apareciera el papiro (cf. nota primera al Fr. 25e).

373 Tal vez habría que poner en relación este texto con las últimas líneas del papiro del Fr. 25e («[avanzando] hacia…») y, en ese caso, la cuestión pendiente expuesta en nota al Fr. 25e sobre la identidad del personaje que dobla el cabo Ceneo, se resolvería a favor de Glauco. La Atenas Díades es una ciudad en el extremo norte de la isla de Eubea.

[374] Ante la imprecisión de la fuente, que sólo dice: «en el *Glauco*», cuando vemos que Esquilo escribió dos obras con ese nombre, Radt opta por agrupar éste y el 35 Nauck^2 en un apartado genérico que titula «Glaucos» (cf. en cada caso las diversas soluciones propuestas).

[375] Cf. nota al Fr. 40a.

[376] ARISTÓFANES, *Fr.* 67 K-A.

[377] TELECLIDES, 20 K-A.

[378] SOFRÓN, 24 K-A.

[379] DEFORGE (1986a: 302) ve aquí una descripción del aspecto de Glauco hecha por el pastor que ha contemplado una de sus apariciones (cf. Frs. 25d, 25e, 26, 27) en sus correrías marítimas (cf. PLATÓN, *República* 611c-d). De otro lado y en apoyo del tratamiento satírico de la obra, la fuente pone en evidencia el uso cómico del término «concha».

[380] ARISTÓNIMO, 1 K-A.

[381] FRÍNICO, 51 K-A.

[382] Cf. nota al Fr. 32.

[383] ASCLEPÍADES DE TRÁGILO, *FGrHist* 12 F I.

[384] SERVIO, *Comentarios a las Geórgicas de Virgilio* 3, 268.

[385] Escolio a EURÍPIDES, *Orestes* 318.

[386] ESTRABÓN, IX 2, 24.

[387] En este caso falta la mención en el *Catálogo* (cf. Test. 78 y nota al epígrafe «Glaucos» mencionado más arriba), aunque podía estar en la debatida quinta columna propuesta por Dieterich (cf. Introducción General).

[388] El motivo de la irritación de Afrodita/Venus por no ser el héroe respetuoso con lo relativo a su área religiosa, da la impresión de ser una generalización posterior. Las variantes del escolio a Eurípides y la de Estrabón tal vez no se adaptan tan bien al espíritu esquíleo.

[389] Cf. DEICHGRÄBER (1974: 19).

[390] A una situación como ésta podría pertenecer el Fr. 372, sin título (cf. nota a ese fragmento).

[391] DEICHGRÄBER (1974: 30-32). Cf. también sobre este punto la Introducción al *Glauco marino*.

[392] Sobre las piezas de que constaba esta tetralogía y sus problemas de unidad temática, cf. la Introducción al *Fineo*.

[393] Este resto papiráceo fue publicado por vez primera por Norsa y Vitelli en 1935, datándolo en el siglo II d.C. (para la bibliografía de la primera época —en los años últimos ha estado descuidado—, cf. GALIANO [1961: 110]). La adscripción a esta pieza esquílea nos viene refrendada en este caso por un escoliasta a ARISTÓFANES, *Las ranas* 1528, que nos comenta que eso de «Primeramente, dioses subterráneos, conceded un feliz viaje al poeta que retoma a la luz» estaba en paralelo con un pasaje del *Glauco de Potnias* de Esquilo (cf. final del fragmento).

[394] El texto está en bastante mal estado, por lo que los editores y críticos normalmente no han sugerido reconstrucciones (doy entre corchetes alguna verosímil). Pero al menos se puede detectar un cambio de metro, lo que llevaría acompañado la intervención de otro personaje: la parte primera deben de ser trímetros yámbicos, mientras que al final hay un sangrado en la disposición esticométrica y probablemente un ritmo dactílico, todo lo cual apunta a un pasaje lírico en boca del coro. Una posibilidad sería que la parte en trímetros fuese un diálogo entre el propio Glauco y un interlocutor.

[395] Dado el probable argumento de esta obra (cf. Introducción), es verosímil suponer aquí una alusión a las yeguas de Glauco.

[396] DEICHGRÄBER (1974: 26) reconstruye: «… en el trayecto por un choque [un daño]… ».

[397] Estas dos líneas líricas son las que imita Aristófanes en el pasaje ya citado de *Las ranas*. Ese paralelismo nos sirve en este caso para entender un poco mejor el texto maltrecho del papiro: la imagen esquílea se refiere al deseo del coro de que sus primeras palabras sean un voto de ventura en el viaje que el personaje en cuestión va a iniciar.

[398] Despedida del coro ante la marcha de Glauco.

[399] Para los detalles de edición e identificación, cf. nota primera al fragmento anterior.

[400] El resto papiráceo contiene cinco líneas en muy mal estado, y sólo se pueden leer con cierta seguridad las palabras arriba traducidas. Ahora bien, Lobel, al editar en 1941 el Papiro de Oxirrinco 2160 (= ESQUILO, *Fr.* 36b R), sugirió que tal vez se pudiera juntar este fragmento 36a con el pedazo número 5 de ese otro papiro, colocándolo a su derecha. En ese caso, el texto resultante (propuesta de METTE [1959: *Fr.* 442]) sería: «… oscuridad alguna vez de gloria … en una vida [doliente] … sin … para extranjeros … con vientos si … es sacudido…».

[401] Este Papiro de Oxirrinco fue publicado por Lobel en el volumen XVIII de la serie en el año 1941, datándolo en el siglo II d.C. Para su adscripción a esta obra esquílea en concreto, criterio admitido por la crítica posterior, Lobel se basó en diversos motivos: a su juicio había sido escrito por la misma mano que el *PSI* 1210 (= ESQUILO, *Frs.* 36 y 36a) y, además, el contenido parece a veces apoyar la sugerencia: mención de Glauco en el Fr. 2 col. II, alusión repetidas veces posiblemente a las circunstancias en que este héroe perdió su vida en la carrera de caballos («arrastrar», «con los dientes», «con giros», «certamen», «riendas», «auriga»). Doy entre corchetes sin indicación de autor las propuestas más aceptadas o verosímiles.

[402] Lobel publica dentro del mismo número 2160 nueve restos papiráceos, cuyo orden sigo. Pero el adelantar aquí el Fr. 2 col. I se atiene a las indicaciones del propio Lobel, que al encajar los pedazos probó con gran verosimilitud que este fragmento precedía a la columna formada por el Fr. 1 + el Fr. 2 col. II. De otro lado, el estado maltrecho del papiro permite, no obstante, ver que a partir de la línea 9, precisamente la primera en que es identiftcable una palabra, comienza una serie anapéstica, a la que no es en exceso audaz poner en boca del corifeo (en este caso, la razón genérica de adscribir anapestos al corifeo podría venir apoyada por ese «nosotros» legible en el texto).

[403] En el empleo de este término, así como en el «pareció» del comienzo del Fr. 1, se basan quienes postulan la posibilidad de que en este pasaje de la pieza se hacía alusión a un sueño premonitorio. METTE (1963: 9, n. 1) sugiere la pertenencia a esta obra del *TrGF Adespota,* 375: «⟨CORO⟩. — Pero si en sueños te atemoriza una visión y has acogido al séquito de la subterránea Hécate…».

[404] Dado el contenido general del argumento aquí habría que entender una referencia a las yeguas que causaron la muerte del héroe.

[405] SIEGMANN (1948: 62-71) se plantea el problema de buscar el conflicto argumental de esta obra y sugiere que tal vez esté en la narración que nos transmite SERVIO, *Comentarios a las Geórgicas de Virgilio* III 268, donde se cuenta que Glauco «fue despedazado por sus yeguas, desenfrenadas de un excesivo deseo de placer, puesto que él les impedía el apareamiento, a fin de que fueran más veloces». Y Siegmann reconstruye aquí un texto donde se habla de «yeguas preñadas», y por derroteros semejantes habría que entender lo de «[es lógico] que engendraran» del Fr. 7.

[406] Es el cubo de la rueda de un carro.

[407] Es el punto de unión del Fr. 1 con el Fr. 2 col. II según la sugerencia de Lobel (cf. notas iniciales a este fragmento).

[408] Delante de este verso en el papiro aparece el signo diacrítico X, aunque este dato no nos proporciona mucha ayuda, pues sabemos que se trataba de un signo de Aristarco utilizado para señalar algo notable, sin que estuviese limitado a una función específica.

[409] Conjetura de CANTARELLA (1948: 21 y 25s.).

[410] El vocativo supone que hay un interlocutor, y que es una mujer. Es lógico pensar en la reina.

[411] Es el término técnico para la carrera de carros de caballos, concretamente el punto en que se gira en la pista.

[412] Esta reconstrucción es conjetura de Radt, recogiendo una sugerencia de CANTARELLA (1948: 26).

[413] CANTARELLA (1948: 26).

[414] Tanto por este término como por otros de más abajo se ha pensado que también asistimos al contexto de la infortunada carrera de caballos del Fr. anterior. Además, no deberíamos olvidar que la palabra aquí empleada *(odáks)* aparece siempre en Homero en un contexto de muerte: «morder la tierra con los dientes» y semejantes para referirse al momento en que un guerrero está muriendo víctima de la derrota.

[415] CANTARELLA (1948: 28).

[416] DEICHGRÄBER (1974: 24) reconstruye aquí dos versos: «(exhortar) a un sacerdote sacrificador (que implore la ayuda) con himnos a los dioses protectores de acuerdo con el rito».

[417] Éste es el resto del papiro que Lobel sugirió unir con el *PSI* 1210 Fr. 2 (= ESQUILO, Fr. 36a R). Cf. notas al fragmento anterior.

[418] Basándose en el hecho esticométrico de que en este punto las líneas del papiro aparecen «sangradas», la crítica filológica está de acuerdo en suponer aquí el comienzo

de un período lírico a cargo del coro.

[419] Sobre el sentido general de este Fr. 36b y su ubicación en la trama, cf. la Introducción a la obra.

[420] PLATÓN, *Crátilo* 421d, pasaje al que se refiere el escolio de la fuente (cf. traducción del texto platónico).

[421] PLATÓN, *Las leyes* 751d.

[422] La fuente misma nos proporciona el testimonio de Esquilo, Aristófanes y Platón como usuarios de este proverbio, pero evidentemente debió de gozar de gran aceptación dada su aparición repetida en los Paremiógrafos, en algunos de los cuales (p. ej., ZENOBIO, II 45 [= *Corpus de Paremiógrafos griegos* I, p. 44]) se precisa: «El certamen no admite excusa ni tampoco la amistad. El paremiógrafo Milón dice que este proverbio es ibiceo, porque Íbico fue el primero en utilizarlo» (= ÍBICO, Fr. 344 Page). Aparte de todo esto, es interesante reparar en las variaciones textuales y observar que en alguna medida se impone la versión de Esquilo en parte de la tradición paremiográfica (otra variante podría ser la de: «El certamen no aguarda la fuerza del atleta que vacila», recogido en MACARIO, I 16 [= *Corpus de Paremiógrafos griegos* II, p. 136], y en *Fragmenta tragica adespota* 298 Nauck[2], aunque Kannicht-Snell lo excluyen de su edición, en el vol. II de los *TrGF,* siguiendo el criterio de Wilamowitz). Sobre las diferentes versiones y fuentes de este proverbio, cf. GARCÍA ROMERO (2001: 102-104).

[423] ARISTÓFANES, Fr. 349 K-A.

[424] Sobre el sentido general de este Fr. 38 y su ubicación en la trama, cf. la Introducción a la obra.

[425] Aunque la fuente no nos precisa la obra concreta de Esquilo, la crítica desde Hermann, dada la mención de Glauco y el contenido de la cita, está de acuerdo en adscribirlo a esta tragedia.

[426] Sobre el sentido general de este Fr. 39 y su ubicación en la trama, cf. la Introducción a la obra.

[427] Antífrasis es la figura estilística consistente en aludir a algo utilizando el término de la idea contraria, con finalidad irónica y entonación especial.

[428] La palabra corrupta es un genitivo que no se entiende. En el aparato crítico de Radt pueden verse las diversas conjeturas propuestas, en un intento de encontrarle una realidad geográfica o algún epíteto.

[429] Dada la alusión geográfica a Regio, Hermann lo adscribió al *Glauco marino*, pues también había incluido en esta obra el Fr. 402, donde se menciona a Regio igualmente, para todo lo cual se basaba en APOLODORO, *Biblioteca* II 5.10, donde se alude a un toro que desde Regio se precipitó al mar y llegó nadando a Sicilia. A Hermann lo siguieron buena parte de los editores posteriores (Nauck[2]. CANTARELLA [1948], METTE [1959]), pero la fuente dice claramente *Glauco de Potnias.*

[430] Sobre la fuente, cf. parte primera de la nota al Fr. 4a.

[431] El sentido de este término es problemático, dado que este testimonio de Herodiano es casi el único de que disponemos (en el *Léxico* de Focio se recoge el

término *daunótata)* y la ausencia de un contexto aclarador en ambos pasajes impide hacer propuestas firmes. El *Diccionario Griego-Español* lo identifica con *dānós* «quemado, seco, reseco» (derivado de *daíō* «encender, incendiar»), mientras que en el Suplemento al Liddell-Scott-Jones se recoge como otro derivado de *daí*ō «ardiente»; además, tampoco disponemos de otras formas a partir de una misma raíz (el término *daunís*, también en Herodiano, es igualmente de significado incierto).

[432] Realmente el término *khamaipetēs* debería significar algo así como «que cae a tierra», lo que estaría en contradicción con la explicación de Hesiquio. Para salvar esta dificultad, NAOUMIDES (1968: 284), editor de la fuente, pone el paralelo de LUCIANO, *Icaromenipo* 10, donde se habla de un vuelo a ras de suelo como el de las ocas (sugiere, además, que tal vez se estaba aludiendo a las yeguas de Glauco, que, dada su velocidad, parecía que volaban sin llegar a rozar el suelo; y rechaza, en consecuencia, que en la cita esquílea haya que ver una referencia a Glauco arrojado a tierra desde el carro por sus yeguas).

[433] Remito a la Introducción de *Los Egipcios* para todas las cuestiones generales sobre la trilogía.

[434] Sobre los pormenores bibliográficos de las diferentes fuentes, cf. las notas respectivas en esa otra tragedia.

[435] APOLODORO, *Biblioteca* II 1, 5 y escolio a PÍNDARO, *Nemea* X 10a.

[436] Escolio al *Prometeo encadenado* 853a Herington, y escolio a PÍNDARO, *Pírica* IX 195a. Pero no podríamos dejar de aludir aquí a un pasaje ampliamente citado por la crítica como posible fuente también para la reconstrucción de esta trilogía: *Prometeo encadenado* 851ss., ese momento de la escena entre Prometeo e Ío en que el primero vaticina el futuro a ésta y, entre otras premoniciones, menciona el regreso de su estirpe a Argos en las personas de las Danaides y los diversos episodios conducentes a su establecimiento en el trono argivo. Concretamente en los vv. 865ss. se hace referencia a la actuación particular de Hipermestra: «Pero a una de las hijas la seducirá la pasión amorosa…». No obstante, este verso ha sido motivo constante de polémica, porque otros prefieren entenderlo: «Pero a una la seducirá el deseo de tener hijos…», interpretación ésta que suele ser defendida por los que sostienen que este grupo femenino no se ajustaba a los moldes sexuales típicos de la atracción amorosa entre los dos sexos (para más detalles, cf. la Introducción a *Los Egipcios).* Una propuesta armónica de ambas interpretaciones es la de MACKINNON (1978: 80s.), que sugiere que la expresión esquílea mencionada busca precisamente ambos sentidos, la pasión amorosa y la procreación, para lo que se basa en el Fr. 44, donde vemos a Afrodita describiendo la atracción recíproca entre el cielo y la tierra, pasión ésta que a su vez es la causa de todo tipo de germinación sobre la tierra.

[437] En esta *Heroida* Ovidio nos presenta a la muchacha encerrada en la cárcel por haber infringido la orden paterna, y desde allí escribe esta carta a Linceo. Es interesante el trabajo de JÄKEL (1973) donde perfila una atractiva interpretación de esos dos conceptos de *pietas* y *timor*: el primero es el respeto sacrosanto que observa Hipermestra ante una ceremonia sagrada como es la del matrimonio, puesto que el

cumplimiento del plan funesto de Dánao sería ir contra los dioses que intervienen en el rito nupcial; y el segundo, en correspondencia, es el temor ante el castigo divino en caso de faltar a las promesas contraídas en las bodas; además, Jäkel lo pone en relación con el mismo doblete de conceptos que Atena establece en el juicio contra Orestes en *Las Euménides* 689ss.: *phóbos* y *sébas* serán garantía suficiente para mantener apartado al hombre de cometer injusticia; y, lógicamente, a partir de este empleo en la *Orestía* sugiere su existencia también en esta trilogía, donde se une al criterio de los que suponen un juicio paralelo a Hipermestra (sobre este punto, cf. más abajo). Pero es oportuno hacer hincapié en un paralelismo: en el pasaje mencionado del *Prometeo encadenado* se hace alusión, cosa que no se da en otras fuentes, a una opción que se le plantea a la Danaide rebelde: debe elegir entre ser tenida por cobarde o convertirse en una asesina impura; y esta misma dualidad aparece ya desde el comienzo de la *Heroida* ovidiana; y, curiosamente, el poeta latino en un momento dado hace una digresión sobre Ío, que la crítica no entiende y supone con frecuencia que es un añadido de la transmisión, pero que tal vez adquiriría una cierta explicación si observamos que el pasaje esquíleo está enmarcado a su vez en la escena entre Prometeo e Ío. Todos estos elementos quizá podrían interpretarse en el sentido de que en el poema ovidiano hay importantes restos de la versión esquílea del mito de las Danaides.

438 En un buen número de los testimonios se trata sólo de alusiones a puntos concretos del relato, sin que podamos determinar cómo era para ellos la visión global del mito. Y esto sucede principalmente con los datos sobre la peripecia intermedia, lo que hace que estas noticias pueden ser comunes para uno u otro grupo.

439 En especial, cf. la ya mencionada *Heroida* XIV de Ovidio. También lo cuenta Apolodoro.

440 Curiosamente se nos dice que los esposos se comunican mediante el fuego de antorchas para darse noticias de la huida (PAUSANIAS, II 25, 4), en paralelo tal vez con el procedimiento del comienzo del *Agamenón*, aunque en el texto de Pausanias se utiliza como *aítion* para explicar la fiesta anual de las antorchas en Argos.

441 Claramente antigua a juzgar por sus testimonios: PÍNDARO, *Pítica* IX 112ss.; BAQUÍLIDES, XI 73ss.; HERÓDOTO, II 98: y probablemente, como veremos, el propio Esquilo.

442 PÍNDARO, *Pítica* IX 112ss. Atractivo es el trabajo de WINNINGTON-INGRAM (1969), donde al final intenta emparejar el tratamiento del mito de Apolo y Cirene en el poema pindárico con el de las Danaides en la trilogía esquílea, puesto que en ambos se trataría de poner de manifiesto que la relación amorosa debe construirse sobre la persuasión y no sobre la violencia; y como reflejo de tal paralelismo, tal vez consciente por parte de Esquilo unos años más tarde, estaría esa alusión al episodio de la prueba atlética para elegir a los segundos esposos de las Danaides.

443 Sobre la fecha de esta trilogía, cf. Test. 70.

444 HIGINO*, Fábula* 170, 11.

445 Un tratamiento sistemático de este punto puede consultarse en KEULS (1974) (para la tradición literaria, cf. también RUIZ DE ELVIRA [1975: 132-134]).

[446] Cf. Test. 78.

[447] Cf. Test. 70.

[448] Para todos los problemas concernientes a este papiro, cf. GARVIE (1969: 1-28). Sobre Mésato, cf. *TrGF* 11.

[449] En la segunda línea se lee: «Obtuvo el primer premio Esquilo…»; y luego viene un espacio ilegible que la crítica filológica en su mayoría reconstruye: «con *Las suplicantes,* con *Los Egipcios».* Cf. Test. 70 y notas correspondientes.

[450] Para más datos sobre la cuestión de la trilogía entera, cf. la Introducción a *Los Egipcios.*

[451] Sobre el empleo de este tipo de fuente de información para la reconstrucción de las piezas perdidas de una misma trilogía, cf. las observaciones e indicaciones bibliográficas dadas al respecto en *Los Egipcios.*

[452] Para más detalles, cf. la Introducción a esa pieza.

[453] Añadir un mayor pormenor a esta parte inicial de la tragedia pertenece al terreno de lo meramente hipotético. No obstante, se suele pensar con verosimilitud que el Fr. 43 pudo pertenecer a este momento de la pieza, puesto que la referencia a ese canto de bodas encajaría bien en este punto de arranque, cuando aún está fresca la ceremonia nupcial y aún no se ha entrado en el nuevo conflicto creado por la desobediencia de Hipermestra. Algunos sugieren que los versos están en boca de un criado que, desconocedor de lo realmente sucedido, cuenta que un grupo de muchachos y muchachas han ido a despertar a los novios siguiendo la costumbre. Otros, tal vez en un exceso de malicia, sugieren que el que habla es el propio Dánao, lo que conllevaría una cruel ironía. Tal vez, pues, se podría reconstruir, sobre la base de un cierto comportamiento general en la Tragedia griega, un Prólogo en que se daba cuenta de la celebración de las bodas, con esa referencia al ritual de despertar a los novios para desearles todo tipo de venturas; luego llegarían las Danaides en la Párodos, tras lo que pudo tener lugar otra escena narrativa en que se pusiese al descubierto la «traición» de Hipermestra, y esto bien podría estar, lógicamente, en boca del propio Dánao, que. sin duda, era el personaje próximo al coro en esta tragedia en el sentido que he defendido en otros lugares (cf. la Introducción a *Los Egipcios).* Pero la verdad es que esta propuesta no pasa de ser una opción más. Lo importante es destacar que al final de esta primera parte el conflicto dramático quedaba planteado en escena: las novias habían acabado con la vida de sus esposos, con la excepción de Hipermestra. Más abajo me referiré al grupo de los que prefieren colocar el Fr. 43 al final de la obra, poniéndolo así en relación con las segundas bodas mencionadas en algunas fuentes.

[454] Cf. MOREAU (1985).

[455] Tradición ésta, además, muy probablemente temprana, sobre lo cual ya he hablado más arriba.

[456] Ya porque fuera ésa su postura teórica inicial, ya porque se tratase de la reacción desesperada a la presión insolente de sus primos.

[457] De las dos tradiciones a este respecto —la que relaciona las bodas con el resultado de una competición atlética y la que las casa con argivos una vez muerto Dánao

y cuando ya ha nacido Abante (cf. pormenores más arriba)—, es claro que en Esquilo sólo pudo darse la primera, porque la segunda suponía un amplio espacio de tiempo entremedias. Pero, en cualquier caso, es importante la pervivencia del motivo general de las segundas bodas.

[458] Poner un énfasis excesivo en la libertad de la mujer para escoger pareja como pretensión última de Esquilo, obedece tal vez a una inclinación inconsciente de nuestro moderno modo de pensar.

[459] Aceptada la inclusión de este punto de unas segundas bodas, algunos han supuesto que el Fr. 43, el alusivo a un epitalamio de despertar, correspondería a este momento de la tragedia; pero, a mi juicio, dado que se trata del tipo de alborada, es más seguro atribuirlo al momento inicial, a la mañana siguiente a la matanza. Una interpretación muy distinta hace KRAUS (1984: 132ss.), puesto que identifica a los Egipcios con los «novios» de los versos conservados, a los que hay que hacer «propicios» (él sigue la lectura tradicional) antes de contraer las nuevas bodas, en un intento de escapar a la venganza de sus espíritus airados.

[460] En este caso Apolodoro, que lo pone en manos de Hermes y de Atena por mandato de Zeus. WINNINGTON-INGRAM (1961-1983: 70, n. 51) sugiere la posibilidad de que también Apolo tomase parte en la purificación, basándose en la mención a este dios en *Las suplicantes* 214-216 y 262ss. Y no deja de ser curioso que en la cratera apulia aludida al hablar en *Los Egipcios* de la representación de este mito en la Cerámica (cf. Introducción a esa otra tragedia), por encima de la probable escena de las suplicantes aparecen Hermes, Atena y Apolo (y no hay que perder de vista que suele ser fechada a mediados del siglo IV a.C.).

[461] PODLECKI (1975: 6s.) llega a pensar, con coherencia, que los argivos llegaban a cambiar de manera de pensar o incluso de bando.

[462] Apolodoro y la *Heroida* de Ovidio.

[463] Esta noticia procede exclusivamente de PAUSANIAS, II 19, 6.

[464] Dado que las fuentes nos hablan expresamente de un juicio, sea quien sea el acusado, hay lógicamente una tendencia a establecer un paralelismo con la trama de *Las Euménides,* donde vemos a Orestes juzgado ante un tribunal presidido por Atena y con Apolo como apoyo en la defensa. Por tales derroteros, como era de esperar, se han hecho múltiples conjeturas (cf. GARVIE [1969: 205SS.]). En mi opinión no hay razón para trasladar la trama de la trilogía conservada a las demás, pero no es menos cierto que, dado que los testimonios mitográficos lo sustentan, tampoco hay motivo para no aceptar aquí también la escenificación de un juicio.

[465] EURÍPIDES, *Orestes* 871ss.: «MENSAJERO. — *(narrando el juicio de Orestes ante la asamblea de los argivos)…* Veo que la multitud se encamina y toma asiento en la colina en que dicen que Dánao fue el primero en reunir al pueblo en asamblea pública, cuando trataba de dar satisfacción a Egipto *(díkas didónta)».*

[466] El escolio al pasaje euripideo da una explicación muy escenificable: «Egipto había llegado a Argos para vengar la muerte (de sus hijos), y Dánao se percató de ello y puso en armas a los argivos, pero Linceo le persuade a que limite su enemistad a las

palabras, y constituye para ellos un jurado formado por los mejores de los egipcios y de los argivos».

467 P. ej., GARVIE (1969: 210).

468 JOUAN (1998: 23) supone que habría dos juicios: uno contra Hipermestra juzgada por Dánao fuera de escena, y otro a las Danaides en escena, que sería el paraje del tribunal de justicia en Argos, y donde los argivos decidían expulsarlas.

469 Se ha pensado en la posibilidad de que también en esta tercera pieza hubiera un segundo coro, secundario y compuesto por los segundos pretendientes, que se uniría al coro principal de las hijas de Dánao para cerrar la acción definitiva con esta referencia a esos igualmente definitivos matrimonios. Esta propuesta estaría en paralelo a *Suplicantes,* en cuya parte final aparece un segundo coro, secundario —ya sea de sirvientes ya de los guardias argivos adjudicados a Dánao, cf. TAPLIN (1977a: 230-238) —, y en paralelo igualmente a *Los Egipcios,* en cuyo desenlace se ha supuesto a veces la entrada de un coro secundario de Danaides destinado a formar el cortejo nupcial con que se debía de cerrar la acción. Pero es claro que se trata de una más de las hipótesis propuestas ante el esquema de la tragedia conservada.

470 Recordemos las intervenciones de Atena y Apolo en *Euménides.* Y con esto no estoy sugiriendo un estrecho paralelismo entre una y otra trilogía, sino simplemente constatando que este recurso no era extraño a Esquilo, puesto que lo volveremos a encontrar en repetidas ocasiones entre el material fragmentario conservado.

471 Es atractiva la propuesta de WINNINGTON-INGRAM (1961-1983: 67ss.) cuando sugiere que, en paralelo a las dos piezas anteriores de la trilogía. Dánao convoca fuera de la escena una asamblea de argivos a la que somete su propuesta de castigar a su hija desobediente, pero el pueblo de Argos en vez de condenar a la muchacha dirige su crítica contra el propio soberano, de lo cual el filólogo inglés ve un adelanto en varios pasajes de *Las suplicantes,* especialmente 484s.

472 Cf. los trabajos de Sicherl, Rösier y Sommerstein mencionados en esa otra tragedia.

473 SOMMERSTEIN (1995: 123-132).

474 Cf. Fr. 43.

475 ESQUILO, *Suplicantes* 1038-1042 y 1047-1051. Cf. SEAFORD (1984).

476 Para más detalles, cf. la Introducción a esa otra tragedia.

477 Cf. nota última al Fr. 300.

478 Aunque, a decir verdad, el propio Herington (cf. nota última al Fr. 300) no muestra demasiado entusiasmo por su propuesta.

479 Welcker (cf. dato bibliográfico en Radt).

480 METTE (1959: *Fr.* 125). Cf. la nota correspondiente en Fr. 451m 14 Radt.

481 WINNINGTON-INGRAM (1961-1983: 71 n. 53).

482 Papiro de Hibeh 221 (siglo III a. C.), publicado por Turner en 1955 (= *TrGF Adespota* 730).

483 SIEGMANN (1956), ahora recogido en *TrGF Adespota* 636.

[484] GIGANTE (1956).

[485] Texto del papiro, con la reconstrucción *exempli gratia* de Gigante: «… de [desagradables] fatigas… [cincuenta] al mar … [la única que] procura olvido … [más duros]… pero no… reverenciar siempre [a la celeste Temis]… una muchacha no me [da muerte] … [destino] ordenado … pues [la femenil tropa] marcha … a los insolentes … con un único [golpe] ejecuta… ».

[486] El elemento de más peso es el término «cincuenta», pero también esta palabra es fruto de la reconstrucción de Gigante (en el texto se lee solamente *konth,* y Gigante reconstruye *penlēkonth*).

[487] Como también otros *Egipcios,* al igual que Esquilo (cf. lo dicho al respecto en la Introducción a esa otra tragedia esquílea).

[488] *Suda* τ 613 (= TIMESÍTEO, *TrGF* 214).

[489] ARISTÓFANES, *Frs.* 256-276 K-A, en cuya Nota introductoria puede consultarse el comentario oportuno de Kaibel sobre esta pieza.

[490] Cf. GIL (1996: 157s.).

[491] DÍFILO, 24 K-A.

[492] Es difícil reproducir el juego etimológico con que pretende el escoliasta explicar el término usado por Píndaro *(hupokourízesthai)*: habría que crear un término como «muchachear… con muchachos…». De otro lado, la expresión «eufemísticamente» se está refiriendo a la forma discreta empleada en los cantos de himeneo para referirse a asuntos un tanto gruesos: la fórmula «con muchachos y muchachas», a juicio del escoliasta, simplifica una mayor pormenorización en el asunto de que la unión camal de los recién casados tenga buenos frutos (cf. HESIQUIO, *k* 3856, donde se nos precisa que esa frase se dice a «la novia»),

[493] El texto de la cita esquílea, tal como lo transmite la fuente, está claramente corrupto. Se han propuesto un sinfín de conjeturas (cf. aparato de Radt) en varios lugares de cada uno de los tres trímetros. La lectura global más aceptada ha sido la de WILAMOWITZ (1914: 21s.), que es la que sigue Radt: «Y luego también, cuando la aurora despierte a la resplandeciente luz del sol, que hagan propicios a los novios con melodías en compañía de muchachos y muchachas»; y, luego, suponía que esta descripción no tendría lugar en el Prólogo, sino en una escena narrativa en la que se expondría el descubrimiento del crimen. Pero esta propuesta de Wilamowitz tiene el inconveniente de alterar en varias partes el texto de los manuscritos y, sobre todo, no tiene en cuenta la información de la fuente, en la que se nos habla de una expresión típica de los cantos nupciales: «Con muchachos y muchachas», que podría ser un comienzo o, también, un refrán o estribillo —la estructura métrica de tal expresión, un dímetro trocaico cataléctico, nos confirma que debía de ser incluso un verso autónomo, puesto que observamos que se trata de un tipo que reaparece en canciones populares, en Anacreonte, en diversos coros de Aristófanes—. Algunos de los editores modernos (PAGE en sus *Poetae Melici Graeci*, núm. 881; MORANI [1987: 634]) optan por recurrir a la tradicional *crux* textual (en: «… †con melodías hagan†…»). METTE (1959: *Fr.* 124), no obstante, intenta una lectura con escasas alteraciones textuales, pero su texto

definitivo presenta dificultades sintácticas y, sobre todo, tampoco tiene en consideración el motivo de la fuente: «Y luego también vendrá la resplandeciente luz del sol; ⟨y⟩ mientras los despierto, que hagan propicios a los novios con melodías en compañía de muchachos y muchachas». En mi traducción sigo el texto de los manuscritos con una única alteración («cantando» —*aeídōn*— en lugar de «hagan» —*théntón*—), que tomo de LAMBIN (1986), puesto que a mi juicio de esta forma queda perfectamente encajada la información de la fuente: tras el término «cantando» vendría el componente lírico.

494 La expresión «la resplandeciente luz del sol» es uno de los pocos ejemplos en la Tragedia de la permanencia de un uso homérico tan largo.

495 Este término («propicios», con valor pasivo) LAMBIN (1986: 69ss.) lo cambia a dativo, relacionándolo con «melodías» y dándole el significado activo de «propiciadoras, que hacen propicios (a los dioses para con los recién casados)». Yo prefiero seguir la lectura de los manuscritos ateniéndome al igualmente claro empleo predicativo del adjetivo, referido a los novios: despertar a los novios de forma que tengan un levantar propicio, afable.

496 El término *nómos* es siempre difícil de interpretar: aquí hay que entenderlo en el sentido de «canciones, melodías» en conexión directa con el contexto de la fuente; pero otros han supuesto que equivalía a una expresión más generalizadora, algo así como «en consonancia con las normas al respecto».

497 En la nota primera a este fragmento ya me he referido a la interpretación eufemística que hace el escoliasta de esta expresión. Pero en época moderna muchos piensan que la alusión es a los «grupos de muchachos y muchachas» que forman los coros de este tipo de ceremonias nupciales: LAMBIN (1986: 73) rechaza la interpretación ritual del escoliasta señalando que en los casos, como éste, de epitalamios de mañana *(diegertikón)* no es concebible un deseo tal de descendencia favorable a los novios, lo cual correspondería mejor a los epitalamios de noche *(katakoimētikón),* antes de consumarse el matrimonio, mientras que en los primeros se trataría de desearles felicidad y prosperidad en general.

498 Este fragmento esquíleo es uno de los pocos testimonios de la existencia de un epitalamio para despertar a los recién casados, en paralelo al que se les ha cantado por la noche. Otro ejemplo es TEÓCRITO, XVIII 54ss., y un escolio a este pasaje nos dice: «De los epitalamios unos se cantan por la tarde, y reciben el nombre de *katakoimētiká* ("los de irse a acostar"), algunos de los cuales se cantan hasta la medianoche; otros son por la mañana, y también se les denomina *diegertiká* ("los de despertarse")». Otro ejemplo es SAFO, 30 Voigt. De otro lado, hay una discrepancia teórica sobre la posible ubicación de este fragmento en la tragedia, puesto que puede ser (cf. Introducción) que hubiese mención de dos bodas: las del final funesto, antes de empezar la pieza, y las del final con nuevos pretendientes, una vez ocurrida la purificación; en uno u otro caso este texto estaría haciendo referencia al epitalamio que se canta a unos recién casados. Yo me inclino por la primera posibilidad, porque al menos es la más segura. Y pienso que estaría en el Prólogo en boca de algún personaje secundario que, desconocedor de lo que realmente había sucedido por la noche, describe la situación aparentemente normal

después de una noche de bodas. La opción del propio Dánao, sugerida por algunos, me parece excesivamente irónica, puesto que él sí sabe lo que ha pasado y, en tales circunstancias, ese calificativo de «propicios» en alusión a unos recién asesinados nos dibujaría a un Dánao en franco contraste con el que conocemos por *Las suplicantes.* Por derroteros muy distintos otros piensan que aquí esos «novios» son los Egipcios ya muertos, a los que se pretende hacer propicios antes de los segundos matrimonios para evitar la venganza de sus espíritus.

499 La fuente de este fragmento, Ateneo, menciona unas líneas más arriba a otro Esquilo, un autor alejandrino de probablemente el siglo I a. C. (Jacoby) que compuso un poema épico. *Mesenia*, y una pieza dramática, *Anfitrión.* Posteriormente, en el *Epítome* que se hizo de la versión amplia de la obra de Ateneo, nuestro texto fue adscrito erróneamente a este otro Esquilo, lo que dio lugar a que Eustacio, que en su comentario de Homero utilizó con enorme frecuencia a Ateneo, cometiera el mismo error de atribución (EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 978, 24: «Un cierto Esquilo, no el de Atenas, sino alejandrino, según pone de manifiesto el relato que hay en Ateneo, dice: El sagrado…»). Este pasaje sería uno más de los esgrimidos a favor de la hipótesis de que el epítome de Ateneo es anterior a Eustacio, y contra los que piensan por el contrario que dicho resumen realmente procede del manuscrito *Marcianus* A y de Eustacio (sobre este punto, cf. la Reseña de H. Erbse al primer tomo de la ed. de Ateneo en Les Belles Lettres, París, 1956, a cargo de A. M. DESROUSSEAUX, en *Gnomon* 29 [1957] 290-296).

500 Lobel, al editar en 1952 el Papiro de Oxirrinco 2255, hizo notar que las escasas letras legibles del final de las líneas 20 y 24 del Fr. 14 coincidían con las de los versos 1 y 5 de nuestro fragmento 44, aunque destacaba que las líneas intermedias del papiro contenían un texto más corto que el transmitido por Ateneo. Basándose en esto, METTE (1959: *Fr.* 125) fundió ambos testimonios; pero Radt, con una mayor prudencia textual, prefiere mantener independiente la cita de Ateneo, y retrotrae el texto papiráceo al grupo de *Fragmentos dudosos,* con el núm. 451m Fr. 14.

501 Dada la problemática planteada en la trilogía a la que pertenece esta tragedia, cuya idea última es el rechazo de la mujer a una unión forzada y determinada por el varón, no creo que sea una casualidad que en esta intervención de Afrodita se utilice la misma expresión (con simple variación morfológica: verbo/sustantivo) para referirse al sentimiento del doblete cielo/tierra, paralelo evidentemente a Egipcios/Danaides: el cielo «anhela», y esa misma sensación siente la tierra. Además, el énfasis se acentúa si observamos que el término en cada ocasión comienza el verso, primero y segundo respectivamente, paralelismo éste que va remarcado con el tradicional giro *mèn… dè.*

502 El término griego es *eunáeis.* TAMMARO (2003), con gran rigor filológico, plantea las dos posibles interpretaciones: 1) como derivado de *euné,* «lecho, tálamo», significaría *deseoso del lecho, enamorado,* en alusión a la pasión amorosa del cielo por la tierra, de forma que la lluvia aludida equivaldría al semen reproductor del elemento masculino; 2) como término compuesto *(eu + náō,* «fluir») significaría *que fluye bien,* en referencia directa a la lluvia que hace germinar la tierra.

503 Dada la mención explícita de Deméter, «fruto» alude aquí de forma inmediata y

poética al trigo, aunque subyace, lógicamente, el sentido de cereales en general.

504 Esta idea de Afrodita, o mejor de Eros, como causa primera de todo lo que existe, está en estrecha relación con la teogonia órfica, en la que Eros, nacido del Huevo cósmico, será el punto de partida del mundo (cf. curiosamente la mención de Zagreo, una divinidad en relación directa con las doctrinas órficas, en el Fr. 5 correspondiente a *Los Egipcios,* otra tragedia de esta misma trilogía sobre el mito de las hijas de Dánao). ANGIÓ (1992) hace un fino estudio filológico del fragmento, en el que destaco aquí dos puntos: 1) interpreta el término último (*paraítios* «causante») como copartícipe en la responsabilidad —dado el prefijo del compuesto *(par-)*— de todos los beneficios enumerados, siendo Zeus el responsable principal; 2) apoya con nueva documentación la sugerencia ya planteada de ver aquí una alusión intensa a los misterios de Eleusis. YZIQUEL (2005) hace un atractivo comentario literario de este texto. Sobre el papel de este fragmento en la acción dramática, cf. la Introducción a la obra.

505 Por la alusión a «la vejez» se ha pensado razonablemente que estas palabras estaban en boca de Dánao. Pero más difícil es precisar su situación y referencia dentro de la trama: algunos han supuesto que el anciano muestra así su satisfacción tras enterarse de que sus sangrientos planes han sido llevados a cabo. Por derroteros muy distintos, SCHMID - STÄHLIN (1920-1948: vol. I/2, p. 194, n. 5) que sostienen el criterio general de que *Las Danaides* era realmente el título de toda la trilogía, supone que esta cita se aviene bien a *Los Egipcios,* y estas palabras aludirán al anciano Pelasgo disponiéndose a la lucha.

506 El texto de la glosa de Hesiquio está aquí claramente corrupto, pero prácticamente todos aceptan la conjetura de Musurus, *Las Danaides.*

507 ÉFORO, *FGrHist* 70 F 113.

508 HESÍODO, *Fr.* 161 M-W.

509 Esta vacilación de Estrabón llevó en los primeros momentos a pensar que se trataba de dos títulos de la misma obra; pero al observarse que ambos eran recogidos de forma independiente en el *Catálogo*, este pasaje de Estrabón sirvió de fundamento para incluir una y otra tragedia dentro de la misma trilogía, atribuyendo la duda estraboniana a que el geógrafo estaba citando de memoria. Los principales editores de los fragmentos esquíleos (Nauck[2], Mette, Radt) incluyen la referencia en esta obra perdida, pero algunos de los editores de la obra conservada la ponen en relación con algún pasaje de esta última (p. ej., JOHANSEN - WHITTLE [1980], proponen los vv. 252-253).

510 Cf. Test. 78.

511 WELCKER (1824: 336).

512 FERECIDES, *FGrHist* 3 F 10. Otras fuentes, aunque con variantes: APOLODORO, *Biblioteca* II 4, 1; HIGINO, *Fábula* 63; ESTRABÓN, X 5. 10; escolio a PÍNDARO, *Pítica* X 72a; escolio a HOMERO, *Ilíada* XIV 319. Especialmente interesante es LUCIANO, *Diálogos marinos* 12, donde se percibe en su escenificación un reflejo probable de la pieza esquílea, con la sola eliminación de los sátiros.

513 Cf. notas iniciales a los Frs. 46a y 47a.

514 Frente a esta acumulación de datos, sorprende en un principio la situación que

presenta, por ejemplo, Nauck[2].

[515] Epicarmo escribió una comedia titulada *Las redes*, y Radt piensa que su argumento debía de ser muy próximo al de esta pieza esquílea, de donde podría deducirse que Esquilo la imitó dados los dorismos que se utilizan en el texto.

[516] Di Marco (1983) sugiere que en el contexto narrativo de la obra estaba presente la figura de Polidectes, aunque incluso éste no apareciera materialmente en escena, lo que explicaría su interpretación de los vv. 780-781 en el Fr. 47a (cf. en nota al pasaje su propuesta de reconstrucción).

[517] Sobre la identificación de estos dos personajes, cf. la nota pertinente en el Fr. 46a.

[518] Tal vez se trata de una segunda llamada en busca de más ayuda, o los sátiros, perezosos, descuidan el trabajo cuando se hace penoso (cf. nota a ese fragmento).

[519] Sobre la distribución entre Sileno y el coro de las diversas partes del texto conservado en el Fr. 47a, cf. notas respectivas en la traducción.

[520] Para precisar este punto habría sido muy útil que supiéramos la situación de los sátiros en la isla, sobre la cual ya he dicho que debía hablar Sileno al comienzo de la pieza. Por ejemplo, si estaban en alguna relación de servidumbre con Polidectes, es fácil pensar en una promesa de libertad. Conrad (1997: 38s.) sugiere un final más complejo: Dictis y Polidectes —éste en calidad de «personaje mudo»— recogían a Dánae y Perseo de la playa y los conducían a la ciudad, porque de esta manera se explicaría mejor la anterior desaparición del primero, que habría ido ante su hermano el rey para notificarle la llegada de los notables recién llegados y preparar una acogida distinguida.

[521] Cf. las Introducciones a *Las Fórcides* y a *Polidectes.*

[522] Una parte de la crítica piensa que Dictis también se ha enamorado de la muchacha, y que tiene como contrincante a Sileno, situación indudablemente más jocosa. Pero otros suponen simplemente una protección desinteresada, dado que en ningún momento de la tradición mitográfica se habla del enamoramiento de Dictis (cf. Conrad [1997: 37]).

[523] P. ej., Simon (1982a: 139).

[524] Oakley (1982). También *Satyrspiel* (1999: 119s.) muestra sus dudas.

[525] Si es que en ella no aparecía Polidectes, opción que no puede ser excluida con rotundidad.

[526] Este papiro es del siglo II d.C. y fue publicado de manera definitiva en 1935 por Norsa y Vitelli en el vol 11 de los *PSI,* aunque en los años precedentes habían hecho ediciones parciales de los tres trozos de que realmente consta lo que ahora entendemos como un único papiro (en Wkrre-de Haas [1961: 3s.) puede encontrarse un interesante relato de los avalares que desembocaron en el descubrimiento de este resto papiráceo). Para su atribución a esta obra esquílea los primeros editores se basaron en la conjetura que había hecho Hermann de que en Esquilo Zeus recibía el epíteto *enálios* («marino») sobre la base de Proclo, *Comentarios al Crátilo de Platón* 148, término éste que recoge el papiro aplicado efectivamente a Zeus. Y junto a esto está la mención de Dictis en fr. *b* de este mismo papiro (cf. para más detalles la exposición de Werre-de Haas).

Años después sería refrendado por la aparición del Papiro de Oxirrinco 2161 (cf. nota primera al Fr 47a).

[527] Doy aquí la referencia precisa de las principales ediciones y comentarios, a cuyas conjeturas aludiré luego simplemente por el nombre del autor: junto a la inicial de Lobel. PFEIFFER (1938); PAGE (1941: 9-11); SETTI (1948-1981: 15-67); SIEGMANN (1948); LLOYD-JONES (1957: 531-541); METTE (1959); WERRE-DE HAAS (1961); GALLO (1981: 137-155); RADT (1985); DIGGLE (1998: 5-9); POZZOLI (2004: 179-206). El texto reconstruido por Lloyd-Jones y el propuesto por Werre-de Haas los traduzco todo seguido en la nota final para mayor facilidad del lector. Las sugerencias han sido muchas más, pero no creo que sea éste el lugar de recogerlas en su totalidad, para lo que puede consultarse el capítulo tercero de la ed. de Werre-de Haas hasta el año 1961, y en el aparato crítico de Radt (más Radt, *Add.)* para los años posteriores; aquí sólo mencionaré aquellas que tienen una amplia aceptación o un especial atractivo a mi modo de ver.

[528] Adopto aquí la interpretación de WERRE-DE HAAS, pp. 13-15, tanto de verbo como de la situación de la escena: no se trata de que los personajes hayan «visto» u «oído» algo anormal, sino que aquí tiene un sentido más amplio de «darse cuenta» de cierta anomalía en el arrastre de la red. Sin embargo, otros (p. ej., Pfeiffer) entienden que el personaje se refiere a «haber oído» algo, y se apoyan en el famoso poema de SIMÓNIDES, 543 Page, donde Dánae se lamenta de su infortunio dentro del arca; o FERECIDES, *FGrHist* 3 F 10, donde la heroína suplica que alguien le abra.

[529] Es una cuestión debatida la identidad de estos dos personajes. Parece claro que uno debe ser Dictis (cf. el pasaje de Ferecides en la nota anterior, donde es este héroe el que abre la urna), mientras que el otro es más discutido, pero Sileno parece la opción más verosímil.

[530] Sobre el problema de identificar a Dictis entre ambos personajes, también hay divergencia: el personaje B parece dar las órdenes, y dirigir la operación del arrastre desde más afuera, por lo que podría ser Dictis (Lloyd-Jones, Werre-de Haas), mientras que A recibe órdenes de B y da la impresión de estar más cerca de donde parece enganchada la red.

[531] Pfeiffer piensa en algo como: «puedes ver indicios de olas». Hay otras conjeturas, pero la idea general de todas ellas es que el personaje B pregunta por la causa que está produciendo la dificultad de recoger la red.

[532] Pfeiffer completa el trímetro: «y en calma también».

[533] Page —frente a Pfeiffer / Lloyd-Jones / Mette— propone: «hacia [esa cueva cercana]».

[534] Pfeiffer / Mette: «estamos pescando una terrible».

[535] Pfeiffer en la laguna de este fin de verso se sirve de un término que conocemos únicamente por una glosa de Hesiquio *(kirrá),* en la que se indica simplemente que es el nombre de un pez.

[536] Suele haber últimamente acuerdo en ver aquí la alusión a una única divinidad, Posidón, que es calificado también de «Zeus del mar».

[537] Pfeiffer / Mette, reconstruyen: «un oportuno».

[538] No obstante, la alusión al dios podría ser una exclamación —no, un vocativo—, y en ese caso el sentido sería: «Por el soberano Posidón,… un regalo del mar es enviado».

[539] Pfeiffer lee así esta línea 11 del papiro: «regalo del mar [envía a los sufridos hombres]». Page reconstruye de forma distinta el final del verso anterior y buena parte de éste: «…, ¡qué regalo del mar aquí nos enviáis [más allá de toda esperanza]».

[540] Pfeiffer / Mette: «Y esta red marina he de ofrendarte».

[541] Los principales editores del texto renuncian a entender este pasaje. La traducción arriba recogida se basa en la lectura última hecha por Radt en su edición, aunque ya había sido sugerida por Setti, p. 36. Y precisamente en el mismo 1985, año de la ed. de Radt, GERHARD (1985) hace una nueva lectura del papiro coincidente con Radt en este punto —y creo que sin tener contacto ambos filólogos entre sí—, aunque Gerhard propone una reconstrucción más amplia, los vv. 13-14: «Está cubierto de algas, de manera que no puedo saber muy bien / si contiene dentro una bestia dotada de sangre o algún objeto». En *addendum* al trabajo de Gerhard (p. 17), Pintaudi, tras someter el papiro al microscopio, acepta la propuesta del V. 13, pero muestra serias dudas por lo que se refiere al 14.

[542] Es difícil precisar a quién alude esta referencia de «anciano isleño»: unos (p. ej., Lloyd-Jones: este «anciano de las islas» podría ser equivalente a «el anciano del mar», en alusión a una deidad marina) piensan en una divinidad; para otros (p. ej., Cantarella) es Sileno; Werre-de Haas sugiere que es el personaje que dialoga con Dictis (Anciano) en la escena, y que se alude a sí mismo.

[543] Las líneas 14-16 están en bastante mal estado. Lloyd-Jones, utilizando conjeturas propias y ajenas, sugiere este texto: «¿Es tal vez un ser dotado de sangre?, ¿o es que el anciano de las islas nos envía alguna cosa dentro de una urna? ¡Qué tremendamente pesado es! La empresa no marcha adelante».

[544] Page, utilizando sugerencias de Pfeiffer, propone para las líneas finales del fragmento papiráceo, 17-21, un sentido de este tipo: «Ea, voy a dar una voz de ayuda con estos gritos: Eh, vamos, todos los campesinos y viñadores, y cualquier boyero y pastor que haya por el lugar, gentes de la costa y toda la restante tribu de los trabajadores del mar, echadnos una mano en esta pesada pesca que se resiste sobremanera…».

[545] El término en griego es *ampeloskáphos,* un *hápax legómenon* aportado por este conducto papiráceo. Etimológicamente significaría exactamente «el que escarda las vides», pero probablemente se trata de una creación poética, tal vez incluso esquílea, como sinónimo de la más corriente *ampelourgós* (cf. KAZIK-ZAWADZKA [1962: 24]).

[546] El término griego es *marileutḗs,* que hasta la aparición de este papiro conocíamos sólo por PÓLUX, 7, 110. La reconstrucción de la palabra se debe a SNELL (1953: 440). KAZIK-ZAWADZKA (1962: 55) destaca el empleo de un término sinónimo *(marilokaútēs)* en el Prólogo de *Los rastreadores* de Sófocles (v. 40 R) y, además, en un contexto semejante, puesto que allí también se está llamando a los diversos colectivos de la población circundante; y en esta situación, vemos cómo se alude a los carboneros dentro de un grupo de actividades de nivel social bajo y en contacto con la naturaleza.

[547] Para una lectura más cómoda doy toda seguida la propuesta de Lloyd-Jones: «A. — ¿Te has dado cuenta?… / DICTIS.- Me he dado cuenta… / A. — ¿A qué tengo que prestar atención?…/ DICTIS. — Si en algún punto del mar…/ A. — No hay indicios. El mar está tranquilo al menos por lo que yo veo./DICTIS. — Mira ahora hacia las cuevas de las rocas costeras./A. — Ya miro… ¡Eh!, ¿qué puedo decir que es esa cosa?, ¿acaso estoy viendo un monstruo marino, una ballena o un pez martillo o un descomunal cetáceo? Soberano Posidón y Zeus marino, ¡qué regalo del mar aquí enviáis…!./DICTIS. — ¿Qué regalo del mar te encierra la red? Está cubierto de algas, de manera que… ¿es tal vez un ser dotado de sangre? ¿o es que el anciano de las islas nos envía alguna cosa dentro de una urna? ¡Qué tremendamente pesado es! La empresa no marcha adelante. Ea, voy a dar una voz de ayuda con estos gritos: "Eh, vamos, todos los campesinos y viñadores, y cualquier boyero y pastor que haya por el lugar, gentes de la costa y toda la restante tribu de los trabajadores del mar… de la más contraria…"…».

Werre-de Haas propone esta otra reconstrucción: «ANCIANO. — ¿Te has dado cuenta…? / DICTIS. — Me he dado cuenta, en efecto. Préstame atención también a esto. / ANCIANO. — ¿A qué tengo que prestarte atención si no observo nada ahí? / DICTIS. — Si en algún punto del mar adviertes algo nuevo para mí. / ANCIANO. — No hay indicios. El mar está tranquilo por doquier. / DICTIS. — Mira ahora la cueva de la roca, allí. / ANCIANO. — Ya miro, a ese… ¡Eh!, ¿qué puedo decir que es esa cosa?, ¿es acaso alguna bestia del mar, una ballena, un pez martillo, o es un arca? Soberano Posidón, Zeus marino, envía un oportuno regalo del mar a los que nos esforzamos. / DICTIS. — ¿Qué regalo del mar te está sacando la red? / ANCIANO. — Está cubierto de algas, de manera que no puedo saber qué sea realmente, un ser dotado de sangre, o alguna cosa dentro de la red … anciano isleño… Vano es el empeño; no marcha adelante. / DICTIS. — En ese caso, voy a dar una voz de ayuda con estos gritos: "¡Eh. eh!. vamos, todos los campesinos y viñadores, y cualquier boyero y pastor que haya por el lugar, … y la estirpe de los carboneros … de la más contraria…"…». De otro lado, sobre la relación de este fragmento con la marcha de la obra, cf. la Introducción.

[548] Para los datos sobre el papiro de esta fuente, cf. la nota primera del fragmento anterior. Lobel sugirió que el Fr. 451 m Frs. 2 y 3, podía unirse a este otro.

[549] Radt piensa que las letras legibles de la tercera línea podrían ser el comienzo del nombre *sólḗ,* un animal marino dotado con valvas, tal vez nuestra «navaja».

[550] Lobel editó este papiro en el vol. XX de los papiros de Oxirrinco en 1952, y con dudas sugirió su adscripción a esta pieza destacando cierto paralelismo de escritura y de contenido con el PSI 1209a (= Fr. 46a).

[551] Mette: «Oh, habitantes de esta zona costera…».

[552] Este fragmento presenta un inequívoco paralelismo con el final del Fr. 46a. y produce la sensación de una repetición un tanto innecesaria. Se han propuesto diversas soluciones: SNELL (1953: 440) sugiere una entrada progresiva del coro de sátiros, que irían repitiendo los gritos de sorpresa; WERRE-DE HAAS, p. 33s., prefiere situar este fragmento detrás de la Párodos dentro de un comportamiento típico de los sátiros: abandonar el trabajo cuanto éste se vuelve duro; así ahora, cuando la tarea que habían

comenzado con entusiasmo a instancias de Dictis se vuelve pesada, llaman ellos a su vez a otros, al tiempo que se exhortan entre ellos a no tirar más de la cuerda. Por el contrario, SUTTON (1980: 18 n. 66) sugiere que se trata de una escena semejante pero en el *Glauco marino.*

553 Lo escueto de la cita de Pólux ha excluido el probable sustantivo a que iba referido el calificativo «bien tramados»: Radt propone sencillamente «tejidos». De otro lado, lo lógico es pensar que aquí la alusión es a la red que arrastra la urna.

554 Este papiro fue publicado por LOBEL en 1941 en el vol. XVIII de esa serie británica. Paleográficamente se observa que está escrito por la misma mano que el *PSI* 1209a-b (= *Frs.* 46a-b) en el siglo II d. C. Una vez dado a conocer ese papiro italiano por la publicación de Girolamo Vitelli y Medea Norsa, y dado que Grenfell y Hunt, como fruto de su campaña en 1902-1903, habían llevado a Gran Bretaña abundante material papiráceo del mismo sitio de donde procedía el texto de los *PSI*, Lobel se puso a la tarea de estudiar ese material olvidado y encontró entre esos restos este fragmento conteniendo dos columnas de esta obra esquílea. Su atribución a *Los arrastradores de redes* se basa en varias razones: de un lado la identidad de escritura con el aludido papiro italiano, pero a su vez se pudo constatar que aparecían ahora un par de términos que conocíamos por la transmisión indirecta como utilizados por Esquilo, así como la mención segura de Dictis. En el margen de la segunda columna, concretamente a la altura de la segunda línea, se nos conserva el signo esticométrico correspondiente al núm. 800, lo que indica que el papiro contiene los vv. 765-832 de la obra.

555 Sobre el contenido general del fragmento y su relación con el argumento de la obra, cf. la Introducción. En las notas doy las reconstrucciones parciales propuestas en las principales ediciones ya mencionadas en la nota al Fr. 46a, a las que se han de añadir ahora CANTARELLA (1948: 36-70). cuyo trabajo se limita a los papiros de Oxirrinco. En algún momento se traduce entera alguna propuesta concreta para mayor facilidad del lector.

556 Otros, menos verosímilmente, ponen estos versos en boca de Dictis o de Polidectes.

557 Este comienzo del papiro coincide con una invocación a los dioses, lo que en ocasiones ha llevado a pensar si sería también el inicio de la resis del personaje, cuya reducida extensión coincidiría con la siguiente en boca de Dá nae; pero pienso que no hay razón de peso en ninguno de los dos sentidos. La mayor parte de las reconstrucciones propuestas para este principio perdido del verso apuntan a un acusativo (el papiro permite leer: *-an)* paralelo a la expresión «a los dioses» con el que iría unido por la conjunción conservada «y»; entre ellas: «A toda la región» (Siegmann), «A la tierra y al mar» (STEFFEN [1958: 33]), «A ti, infortunada,» (Cantarella).

558 El texto griego dice literalmente «el ejército» *(stralós),* pero es bien conocido su empleo por «pueblo, colectividad de ciudadanos». Ahora bien, en ese caso no podría ser aplicado al grupo de sátiros, lo que ha llevado a sugerir que en escena habría pescadores o algún grupo semejante, a los que iría dirigida la proclama del texto: sobre esta consideración se basa SETTI, p. 38s., para sustentar su propuesta de que estos versos

iniciales estaban en boca de Dictis, un personaje serio y con autoridad. Por el contrario, WERRE-DE HAAS, p. 37, prefiere pensar que aquí Sileno, al cual adjudica este parlamento, se está dirigiendo a los propios espectadores, basándose en esa característica, común a la Comedia y al Drama satírico, de romper en ocasiones la ilusión escénica dirigiéndose directamente al público.

559 El estado del papiro no permite precisar la forma verbal aquí utilizada en concreto, ya que, además, la sintaxis de la frase no puede determinarse con exactitud; en cualquier caso, es alguna forma del verbo *phtheír*ō («destruir, aniquilar»), tal vez: «perezcas». HENRY - NÜNLIST (2000: 13) reexaminan el papiro y leen: «[no] perezcas en ayunas de todo».

560 En este verso se lee un final de palabra que es probablemente un final de participio femenino en nominativo, lo que apoya la sugerencia general de que el personaje se está dirigiendo a Dánae, puesto que este hecho encajaría bien con esa posible forma de segunda persona comentada en la nota anterior.

561 En derecho griego la figura del *próxeno* correspondía al ciudadano que defendía en su propio estado los intereses de otro estado o la defensa legal de ciudadanos de ese otro estado: Dánae, extranjera en Sérifo, necesita un próxeno para desenvolverse en esta nueva ciudad (cf. nota siguiente).

562 El término en griego es *propráktōr*: un nuevo *hápax* proporcionado por este papiro. Su emparejamiento en el texto con *próxenos* ha creado problemas a la hora de interpretarlo semánticamente. SIEGMANN, p. 89, piensa que se trata de otro término técnico institucional: *próxenos* supondría aquí simplemente un acuerdo, entre una y otra parte, de acogida de un extranjero, lo que posibilitaba la relación del llegado con el estado; *propráktōr,* por su parte, se refería a las relaciones con otros ciudadanos. Pero tal vez es excesiva la matización de Siegmann, puesto que da la impresión de que este segundo término es realmente un sinónimo, o bien una palabra de contenido general, acumulada a *próxenos* con finalidad redundante.

563 El término *gerásmios* («venerable») es una palabra estilísticamente de tono elevado, por lo que su empleo aquí tendría una especial carga paródica si se la estuviera aplicando Sileno a sí mismo, como suponen buena parte de las reconstrucciones.

564 Dada la mención aquí del término «aya», la mayoría de la crítica ha pensado que en estas líneas finales del parlamento el interlocutor se dirigía al niño Perseo, cuya presencia en esta escena está refrendada por el texto que sigue a la resis de Dánae (cf. las diversas reconstrucciones recogidas en las notas siguientes).

565 Con estas palabras finales Sileno intenta asegurar a Dánae una felicidad y protección sin fin.

566 Este parlamento puede atribuirse prácticamente con toda probabilidad a Dánae, dado el contenido así como la existencia de alguna forma morfológica en nominativo femenino. El sentido general es bastante deducible: la heroína se lamenta ante los poderes divinos de su infortunio y llega, incluso, a amenazar con suicidarse, pero al final suplica ayuda, probablemente a Zeus, dado que éste ha sido el verdadero responsable de su situación. De otro lado, esta reacción de la heroína ante un parlamento tan amigable de

Sileno, a primera vista desentona, y se entiende mejor si se piensa que ella desconfía de Sileno y de los sátiros, que no pueden ocultar su lascivia para con la muchacha.

567 Lectura de HENRY - NÜNLIST (2000).

568 DI MARCO (1983) propone leer en los vv. 780-781: «… (de forma que] no [nos] lance al mar de nuevo ningún [cruel soberano] o mi padre, pues siento miedo…».

569 Para mayor comodidad del lector doy aquí de forma seguida tres propuestas globales de reconstrucción de los dos parlamentos iniciales del fragmento. CANTARELLA, p. 36: «POLIDECTES. — A ti la infortunada y a los dioses pongo por testigos de que oigáis lo que ahora proclamo a todo el pueblo. No arruines tu bello rostro totalmente lamentándote y llorando, y considérame *próxeno,* del país a la vez que protector, que te reverencia al menos como venerable aya y, dirigiéndose a ti con dulces palabras, permanecerá propicio por siempre y fiel en todo tiempo. / DÁNAE. — Todopoderoso Zeus y dioses de mis antepasados, y tú, que dispones estas escapatorias a mis fatigas, ¿vais a entregarme de nuevo a tan salvajes fieras?, ¿seré maltratada con yugos de esclavitud y, siendo prisionera, sufriré antiguas desgracias? Yo misma entonces ataré al cuello una cuerda procurando así rápidamente un remedio que ponga fin a mi infortunio, de forma que nadie me lance al mar de nuevo, ya sea cualquier ciudadano ya mi padre, pues siento miedo: tú envíame a alguien en mi ayuda, si te parece bien. No has tenido parte alguna en la gran culpa —Cantarella supone aquí que la referencia es Polidectes—, y yo te he pagado todo el agradecimiento. Soberano, te he hablado oportunamente. Ya tienes todo mi discurso».

SIEGMANN, p. 111s.: «SILENO. — Y por ello pongo por testigos a la urna y a los dioses para que pongan atención a esto: lo proclamo ante todo el pueblo. Tal vez habrías perecido totalmente y habrías sido aniquilada, si no hubieses llegado aquí y me hubieses escogido como *próxeno* reverente al tiempo que como protector. El niño al menos, al verme, me ha saludado al punto como a una venerable aya con palabras de niño. Y así permanecerá en el tiempo, una vez que haya tenido lugar la boda. / DÁNAE. — ¿Quién es, Zeus y dioses de mis antepasados, el que me asigna estos cambios de mis fatigas?, ¿vais, entonces, a entregarme a estas fieras salvajes, por cuyas insoportables palabras seré maltratada, y sufriré desgraciados pesares como prisionera? Pues bien, huiré; entonces yo misma me ataré al cuello una cuerda disponiendo un remedio que ponga fin a mi infortunio, de forma que nadie me lance al mar de nuevo, ya sea un malévolo esposo ya mi padre, pues siento miedo, Cronida. envía a alguien en mi ayuda, si te parece bien. Tú tuviste participación en la culpa mayor, mientras que yo he sido la que ha pagado todo el castigo. / SILENO. — Dije que actuarías —se estaría refiriendo a Dánae — muy oportunamente. Aquí tienes todo el discurso».

WERRE-DE HAAS, p. 77: «SILENO. — Así, pues, al mar y a los dioses pongo por testigos de que oigan lo que ahora proclamo a todo el pueblo. Tú, muchacha, toda habrías perecido por entero, si no con gran fortuna por tu parte no me hubieras encontrado como *próxeno* benefactor a la vez que como protector, y como venerable aya de tu hijo, la cual lo hará dormir con dulces palabras. La felicidad permanecerá ahora para ti sin cesar en el tiempo. / DÁNAE. — Todopoderoso Zeus y dioses de mis

antepasados, ¿por qué me asignas ahora estos finales a mis fatigas?, ¿vais, entonces, a entregarme a estas bestias salvajes? De obra y de palabra seré maltratada, y sufriré desgracias insoportables como una prisionera. Está bien, me opondré; yo misma entonces me ataré al cuello una cuerda disponiendo un recurso que ponga fin a mi deshonra, de forma que nadie nos arroje al mar de nuevo con la cólera que poseyó a mi padre, pues siento miedo. Zeus, envía a alguien que me defienda de éstos —de los sátiros, entiende Werre-de Haas—, si te parece bien, puesto que tú participaste de la culpa, demasiado grande, mientras que he sido yo la que ha pagado toda la pena. Te he dicho oportunamente la verdad. Ya tienes todo mi discurso».

570 Normalmente estos versos se ponen en boca de Sileno, dado su paralelismo con el Fr. 171 de Sófocles (cf. nota más abajo), aunque también podrían corresponder al coro.

571 Los vv. 786-801 son líricos, muy probablemente dimetros coriámbicos. Se han hecho diversos intentos de encontrarles una responsión estrófica (p. ej., SIEGMANN, p. 112s.), pero lo más probable es que se trate de un canto astrófico.

572 La escena de estos versos primeros en que un niño, aquí Perseo, se divierte acariciando la calva de Sileno, Lobel la relacionó ingeniosamente con la que nos deja entrever el Fr. 171 de Sófocles, perteneciente al también drama satírico *Dioniso niño* de este otro trágico, donde el pequeño Dioniso se entretenía con idéntico pasatiempo. Por el contrario, CANTARELLA, p. 46s., piensa que se está haciendo referencia al falo, con el que el niño juega confundiéndolo con un juguete: en su opinión el falo es una característica constante en los sátiros, cosa que no sucede lo mismo con la calva, y esta interpretación estaría apoyada por el V. 795. En la misma dirección, aunque de forma más matizada. SLENDERS (1992) ve aquí una ambigüedad buscada por el poeta.

573 Mette reconstruye aquí: «… el papaíto es un tipo agradable». En cualquier caso, con el término «papaíto» Sileno se está refiriendo a sí mismo, como pone de manifiesto el v. 812.

574 Aunque en estas líneas el texto está muy ilegible, Lobel creyó que al menos se leía de alguna forma el adjetivo «de espalda moteada» *(poikilónōtos),* que estaría aplicado a los sátiros, pues en las representaciones plásticas los encontramos en ocasiones vestidos con pieles de corzos (cuestión más delicada es encajar la palabra en un contexto: Siegmann piensa en un vocativo plural dirigido a los sátiros, propuesta aceptada por Mette). Pero SETTI, p. 60, sugiere que el término es *poikilónous* («de variados proyectos, ingenioso»), relacionándolo con otro epíteto semejante de Odiseo, y tal vez los sátiros se lo atribuían a sí mismos (KAZIK-ZAWADZKA [1962: 64s.] acepta la propuesta de Setti, aunque ella prefiere aplicarlo a Sileno, a quien se alude en la línea anterior).

575 La revisión del papiro por parte de Radt le ha permitido confirmar paleográficamente una conjetura anterior de Cantarella y Siegman: entre las líneas 28 y 30 (= vv. 792 y 794) hay una indicación escénica de que aquí el actor tenía que chasquear la lengua (*poppusmós*), lógicamente para divertir al niño Perseo (cf. más abajo, tras el v. 802). TAPLIN (1977b) hace un análisis de todos los casos donde aparecen

en los textos indicaciones escénicas para los actores y concluye que los autores dramáticos no las incluían en el texto que escribían, sino que se servían del propio texto si era necesario dar entrada a un fenómeno especial, por lo que la indicación en este papiro hay que atribuirla al añadido de un lector, que tal vez lo habría tomado de una nota marginal, o a la alteración textual de un escriba; de todo lo cual concluye que deben ser retiradas al aparato crítico en nuestras ediciones —las limitaciones materiales de esta traducción me obligan a mantenerla arriba.

576 Diggle: «… [para el padre mires]».

577 El texto literal dice: «amante del falo el niñito», donde aparece el adjetivo *posthophilés* («amante del falo») que es un nuevo *hápax* aportado por este papiro: Lobel consideró el texto corrupto, pero desde el primer momento FRAENKEL (1942: 8) lo admitió dentro del contexto de un drama satírico, completando el verso así: «¡Cómo le gusta el falo al niñito!». De otro lado, sobre este verso se apoyaba Cantarella para su interpretación más arriba mencionada de los vv. 786-788, aunque tal vez habría que admitir allí ese primer entretenimiento menos escabroso de Perseo y, posteriormente, al niño le llamaría la atención el desproporcionado falo típico de los sátiros. De todas formas convendría reparar en el matiz léxico de Esquilo, puesto que evita el término grosero y propio de la Comedia para el «falo» *(péos)*, y se sirve de ese término que originariamente alude a un falo pequeño o de un hombre joven (cf. SLENDERS [1992]).

578 Aquí comienza la columna segunda del papiro, y a veces se ha sugerido cambio de interviniente (Dictis, Polidectes), pero parece más oportuno seguir adjudicando el texto a Sileno.

579 Siegmann: «[mirándo]te».

580 Werre-de Haas: «, puesto que fríamente no me ha hecho partícipe de esta presa».

581 Para una lectura más cómoda doy toda seguida la reconstrucción de la parte maltrecha del papiro propuesta por Lloyd-Jones: «SILENO. — … y a los dioses pongo por testigos de que oigan lo que ahora proclamo a todo el pueblo. Tú, pues, no te alejes totalmente de nuestro lado, sino que, aunque te hayas percatado bastante tarde, acógeme como *próxeno* muy propicio a la vez que como protector. Y en verdad que el niño al menos se regocija conmigo como con una venerable aya saludándome con tiernas palabras. ¿No es verdad que éste seguirá siempre saludándome con tiernas palabras? ¿No es verdad que éste seguirá siempre el mismo con el tiempo? / DÁNAE. — Fuentes de Argos y dioses de mis antepasados y Zeus que me asignas estos finales a mis fatigas, ¿acaso vais, entonces, a entregarme a estas bestias salvajes, con cuyos furiosos ataques seré maltratada, o siendo esclava sufriré las más extremas desgracias? Está bien, huiré. ¿Me ataré yo misma al cuello una cuerda disponiendo un remedio que ponga fin a mi infortunio, de forma que nadie me lance al mar de nuevo, ya sea una fiera insolente ya mi padre? Siento miedo. Zeus, envíame a alguien que me defienda de esto, si te parece bien, ya que tú fuiste el culpable del mayor daño, mientras que he sido yo la que ha pagado toda la pena. Te he indicado que dispongas pongas estas cosas convenientemente. Ya tienes todo mi discurso. / CORO. — *Dulcemente sonríe el*

pequeñuelo al contemplar esta reluciente calva mía de color rojo brillante… / SILENO. — *… si no disfruto al contemplarte. Ojalá que se muera Dictis, puesto que a escondidas intenta privarme de esta presa….»* El texto que sigue se conserva prácticamente entero, a excepción de los vv. 814-817 (cf. nota de más arriba), por lo que evito repetir la traducción.

582 La mayor parte de la crítica suele aceptar la observación de SIEGMANN, p. 77, sobre la responsión estrófica existente en los vv. 802-820. La estructura métrica se basa fundamentalmente en el gliconio, con formaciones catalecticas (ferecracio) en principio y fin del conjunto estrófico; el 805 podría ser un hiponacteo, pero el texto está incompleto. De otro lado, el texto debe de seguir en boca de Sileno, que intenta atraerse la voluntad del niño Perseo, al que promete una vida al lado de los sátiros en medio de la naturaleza.

583 El término *phíntōn* a veces ha sido interpretado como el nombre propio de un sátiro, pero la mayoría lo entiende como una forma doria sobre *philos* y en alusión al niño Perseo (cf. WERRE-DE HAAS, p. 63).

584 Un nuevo empleo de la indicación escénica vista entre los vv. 792 y 794 (cf. la nota al respecto). En esta ocasión el ruido está en relación directa con que el niño se haya echado a llorar, lo que ha dado lugar a varias interpretaciones: unos piensan que el ruido lo ha emitido Dictis, lo que hace llorar a Perseo, que hasta ese momento reía con Sileno; para otros, lo emite Sileno para acallar al pequeño, lloroso ante el intento de los sátiros de cogerlo.

585 Estos niños son los sátiros, los hijos de Sileno.

586 Nueva manifestación de Sileno de hacerse pasar por padre de Perseo en su intento de atraerse la voluntad del pequeño: ahora le promete que dormirá con su madre y su padre.

587 El mal estado aquí del papiro impide precisar si esta forma verbal *(aldōn)* es un participio de presente o de aoristo (sobre el problema, cf. KAZIK-ZAWADZKA [1962: 23s.]). pero con las cautelas debidas prefiero optar por la segunda posibilidad. Dado el estado del texto, no puede determinarse si este verbo está empleado aquí con valor transitivo o intransitivo (en el último caso, habría que entenderlo «tras crecer»).

588 El término *autos* del texto mantiene incierta su identidad dado el estado de esta parte del papiro: podría estar refiriéndose a Perseo («tú mismo»), o una tercera persona («él») que podría ser el propio Sileno, ya que este personaje se alude a sí mismo en tercera persona como padre del niño (cf. nota posterior con las propuestas de reconstrucción allí recogidas). No obstante, la marcha del contenido y de la sintaxis me inclinan, con las precauciones debidas, por la primera posibilidad.

589 LLOYD-JONES (1987: 144) entiende este verbo *(khalâi,* «deja suelto») como sustantivo: *«con la pezuña* del [pie] que cervatos caza», pues supone que aquí Sileno se imagina al niño Perseo actuando como uno de sus sátiros.

590 Los vv. 814-817 están dañados en su parte final, doy a continuación algunas de las reconstrucciones propuestas. Page/Lloyd-Jones suponen: «…, para que un día, cuando hayas desarrollado un vigor grande, tú mismo, puesto que tu padre está perdiendo la capacidad del pie que cervatos caza, apresando fieras sin lanza». Siegmann /

Mette: «…, para que un día, tras hacerte crecer como hijo en los montes, él te deje en libertad el pie que cervatos caza. Apresando fieras sin miedo…».

591 Las propuestas textuales se dividen aquí en dos grandes bloques: unos suponen un compuesto sobre *trópos* (hábito, costumbre), que es la lectura del papiro; mientras que otros (p. ej., HENRY-NÜNLIST [2000]) conjeturan alguna variante sobre *-tróphos* («como pariente»).

592 Aquí empieza un período anapéstico, que suele ser puesto en boca del coro (o corifeo). Sin embargo, SIEGMANN, p. 113, n. 1, reparó en que el parágrafo intercalado entre los vv. 826 y 827 indicaba cambio de personaje, y supuso que la parte primera estaba a cargo de Sileno y la segunda se la adjudicaba al coro. HALLERAN (1989) en la misma dirección propone que se trata de un reparto entre dos miembros del coro.

593 Diggle: «[las gracias]».

594 Este papiro, del siglo II d.C., fue publicado por Lobel en 1952 dentro del vol. XX de la serie británica, aunque no propuso ninguna conjetura de atribución. SNELL (1953: 440, n. 2) comenta que Pfeiffer le informó de que en la línea primera podía leerse «Sérifo», lo que permitía atribuirlo a *Los arrastradores de redes.*

595 El estado del texto impide saber con exactitud qué forma concreta del tema de perfecto aparecía aquí, por ello adopto en la traducción una solución neutra.

596 Conjetura de Mette. Radt sugiere que, en el caso de aceptar tal reconstrucción, habría que ponerlo en paralelo con SÓFOCLES, *Fr.* 210, 73 R. un fragmento papiráceo del *Eurípilo* donde se cuenta que Príamo deploraba al infortunado héroe «llamándolo niño, joven y anciano», lo que tenemos que interpretar en el sentido de que el anciano rey troyano buscaba atribuir al difunto las cualidades típicas de esas tres edades a un tiempo. Pero pienso que ése no es tal vez el caso en esta pieza esquílea, puesto que la presencia de un niño y de un anciano (cf. Fr. 46a) sugieren una interpretación concreta en relación con esos dos personajes de la obra.

597 La fuente de este fragmento es el Papiro de Oxirrinco 2255, Fr. 20, publicado por Lobel junto con el del Fr. 47b (cf. nota primera a ese fragmento). El filólogo británico señala únicamente que ambos debían estar muy próximos, razón por la cual Mette y Radt lo incluyen en esta obra. El texto es ininteligible en sus seis líneas.

598 Este Fr. 48 de Nauck^2 recogía un término esquíleo transmitido por ELIANO, *Historia de los animales* 4, 47, con la indicación concreta de su aparición en este drama satírico. Ahora hay que eliminarlo porque afortunadamente aparece en el v. 809 («con las crías») del Papiro de Oxirrinco (sobre la dificultad surgida entre la diferente formación morfológica transmitida por Eliano y la que nos da el papiro, cf. KAZIK-ZAWADZKA [1962: 60s.]).

599 El Fr. 49 de Nauck^2, que era la glosa de HESIQUIO, θ 1024 conteniendo un término esquíleo de esta pieza, ha quedado ahora eliminado al aparecer dicha palabra en el v. 818 («para que se alimente, para su sustento»).

600 Nauck^2, basándose en una mala lectura de la fuente del Fr. 246a, supone que realmente el título de la obra era *Las nodrizas de Dioniso*, y agrupa aquí, en los núms. 50-53, los Frs. 246a-d, pertenecientes a *Las nodrizas.* Cf. la Introducción a esa obra.

[601] PLUTARCO, *Teseo* 29.4.

[602] *Las suplicantes* de Eurípides.

[603] FLACÉLIÈRE (1948: 82-83) ve en las palabras de Plutarco un elogio de Esquilo, cuyo apoyo a Tebas lógicamente le agradaría, y un rechazo a Eurípides, que seguía la versión de Heródoto, cuya malignidad Plutarco nunca cejó de destacar.

[604] Esquilo es el primero que hace subir a la escena este tema (cf. la historia literaria del relato en ZIMMERMANN [1993: 81-87]).

[605] MOREAU (1985: 294s.).

[606] La presencia también de Atena en la versión euripídea es claramente diferente, puesto que la diosa, dentro de su planteamiento bélico frente a Tebas, anuncia la futura expedición de los epígonos.

[607] CULASSO GASTALDI (1976).

[608] AÉLION (1983: vol. I, 231-243). Cf. también DEFORGE (1986a: 89-91).

[609] DIONISIO DE HALICARNASO, *Historia antigua de Roma* V, 17. 4, al hablar del origen de los discursos fúnebres: «En efecto, hablan (los más antiguos poetas griegos y los más doctos historiadores) de juegos fúnebres de carácter gimnástico y ecuestre en honor de los hombres ilustres… Pero no hacen mención de alabanzas pronunciadas en su honor, con excepción de los poetas trágicos en Atenas, quienes, por adular a la ciudad, inventaron también esta práctica en honor de los muertos enterrados por Teseo».

[610] KAROUZOU (1972).

[611] HAMMOND - MOON (1978).

[612] En la fuente se nos indica que Esquilo decía esto al hablar de los cadáveres de los caídos ante Tebas que estaban dispuestos para las honras fúnebres. Pero no se concreta la obra a que pertenece, y ha sido en época moderna cuando este fragmento ha sido adscrito con verosimilitud a *Los eleusinios,* basándose en el pasaje de Plutarco citado en la Introducción a la tragedia.

[613] A veces se ha pensado en otro tipo de descendientes. Así, UNTERSTEINER (1950); UNTERSTEINER (1951) piensa en el relato de Atamante.

[614] Dentro de esta interpretación a veces se han buscado puntos de contacto con *Siete,* y en algunos pasajes de esta pieza conservada se ha pensado que había una alusión a esta otra parte del relato. Así, en concreto, en los vv. 903ss. se ha supuesto que el término «epígonos» era una inequívoca referencia a la segunda generación, aunque ello acarrearía contradicción con otros pasajes, en los que se habla de que los enfrentados hermanos murieron sin descendencia. Pero últimamente suele aceptarse el error de tal interpretación (cf. el comentario al pasaje en HUTCHINSON [1985: 195s.] donde propone incluso secluir el pasaje por razones de diverso tipo, desde formales de colometría hasta de sentido del pasaje).

[615] DEFORGE (1986a: 92) propone algo semejante, aunque sin mayores precisiones.

[616] Cf. LUCAS (1983: 91-95).

[617] Un escolio a *Las Euménides* 626 nos dice que este término (en ese caso, una forma verbal de la misma familia léxica) era de uso frecuente en Esquilo, de lo cual se

burlaba Epicarmo. Efectivamente, de lo conservado vemos que aparece una vez en *Agamenón* 922 y tres en *Las Euménides* (15, 626 y 807), a lo que hay que añadir el adjetivo de este fragmento —y en esta parte primera de la literatura griega sólo aparece en Esquilo, con excepción de PÍNDARO, *Nemea* IX 54—. En todos estos casos aparece en un contexto cultual, lo que lleva a sugerir a Fraenkel su posible pertenencia al vocabulario de las ceremonias religiosas (como apoyo cita a ARISTÓTELES, *Política* 1336^{b} 19).

[618] Cf. Test. 68.

[619] Sobre las variantes de título, cf. la Introducción a esa obra.

[620] Cf. Test. 78.

[621] *Il.* VI 130-40.

[622] EUMELO, 11 Bernabé.

[623] ESTESÍCORO, 234 Page.

[624] Sobre la valoración de este testimonio de Estesícoro en la cadena de la tradición hasta Esquilo, cf. DEICHGRÄBER (1939: 243s.).

[625] FERECIDES, *FGrHist* 3 F 90.

[626] La misma fuente (HIGINO, *Astronómica* II 21) añade un dato tal vez no desdeñable: Asclepíades (ASCLEPÍADES DE TRÁGILO, *FGrHist* 12 F 18) contaba que todas ellas huyeron al lado de Tetis menos Ambrosia.

[627] DIODORO SÍCULO, I 20, III 65; APOLODORO, *Biblioteca* III 5, 1; HIGINO, *Fábula* 132; NONO, *Dionisíacas* XXI lss.

[628] SÓFOCLES, *Antígona* 955-965.

[629] Junto con el grupo formado de alguna manera por *Las Bacantes, Las cardadoras, Penteo, Sémele* (cf. las Introducciones respectivas). Sobre el conjunto de las piezas esquíleas en torno a Dioniso, cf. JOUAN (1992).

[630] Los tratamientos sistemáticos de esta tragedia son: DEICHGRÄBER (1939); CASORRÁN (1968); SUTTON (1971), y WEST (1990b: 27-32).

[631] JOUAN (1992) atribuye la alusión del Fr. 63 («la que no paga alquiler de casa») a la cárcel en que se recluye ahora a Dioniso.

[632] En este punto WEST (1990b) adopta una vieja conjetura (Hermann, Zielinski) cuando propone que quedaba en escena un personaje —en paralelo a la escena de Casandra en *Agamenón*, cuando todos entran en palacio menos ella, que sigue en escena —, que no es otro que Orfeo, el protagonista de la segunda obra *(Las basárides)*: Orfeo en diálogo epirremático con el corifeo vaticinaba el funesto desenlace —como Casandra — y, a continuación, llegaba Licurgo que preguntaba por la identidad de ese personaje (Fr. 60) y, luego, escuchaba de boca de Orfeo una advertencia sobre su oposición a la divinidad (cf. Frs. 35 y 36 Ribbeck de la pieza mencionada de Nevio).

[633] EURÍPIDES, *Las Bacantes* 576ss.

[634] P. ej., DEICHGRÄBER (1939) sugiere que en la segunda pieza se escenificaba la victoria sobre Orfeo junto con la muerte de Driante a manos de Licurgo, mientras que en la tercera se trataría el castigo del héroe, su expulsión y encarcelamiento en una cueva en

la montaña, y el vaticinio de su glorificación.

[635] Cf. WEST (1990b).

[636] El motivo de la locura de Licurgo aparece repetidas veces en la Cerámica, y al menos en varias de esas representaciones iconográficas parece indiscutible la influencia del Teatro y, en concreto, de esta adaptación esquílea.

[637] De forma especial una hidria de mediados del siglo V a. C. (cf. TRENDALL - WEBSTER [1971: 49-52]). SUTTON (1975a) estudia detenidamente los materiales iconográficos y confirma la influencia de la versión de Esquilo, pero sugiere que, dada la presencia de la mujer de Licurgo en diversos vasos, también ella moría en la adaptación esquílea, lo que le lleva a proponer a Higinio (cf. nota previa) como testimonio principal para la obra de nuestro poeta. Cf. también el provechoso trabajo de DI MARCO (1987), donde tras analizar diversas cerámicas, destaca la influencia de Esquilo en un poema de Timón de Fliunte.

[638] Nuevo paralelismo con la escena de Casandra en *Agamenón.*

[639] Ya lo propusieron Hermann y Ahrens en el siglo XIX, y más recientemente DEICHGRÄBER (1939). Se apoyan en EURÍPIDES. *Reso* 972s., donde Licurgo es llamado «profeta de Baco», y en ESTRABÓN, X 3, 16, que habla de la confusión de la figura de Dioniso y de Licurgo entre los tracios. De esta forma se alcanzaría el típico final conciliador de Esquilo.

[640] Adelanto, así, de la segunda pieza de la trilogía.

[641] Cf. escolio a EURÍPIDES, *Hécuba* 1267.

[642] Cf. DEICHGRÄBER (1939: 304).

[643] Cf. Test. 58a-b.

[644] Cf. WEST (1990b: 48-50).

[645] Es muy difícil sugerir relaciones entre la versión de Polifrasmón y la de Esquilo, pero en cualquier caso West piensa que la presencia de Orfeo fue innovación esquílea.

[646] OSWIECIMSKI (1964) sugiere una fecha temprana (485-484 o 486-485) malinterpretando el texto de Demetrio Lacón sobre el cómico Crates (cf. Test. 69), aunque no es menos cierto que también Demetrio se equivoca al hacerlos contemporáneos.

[647] Las Cotitías son las fiestas en honor de la diosa tracia Cotito. Era una celebración de tipo orgiástico y, por lo tanto, en estrecha relación con el mundo dionisíaco: concretamente, por los datos de que disponemos puede confirmarse el carácter salvaje orgiástico de sus ritos nocturnos. Sabemos que esta fiesta estaba entronizada en Tracia, Corinto y Sicilia, pero es un punto discutido si sucedía lo mismo en Atenas: el testimonio central al respecto es la comedia de Éupolis, *Los báptas*, que según la interpretación más extendida habría que traducir por algo así como *Los bautizados,* en clara alusión a la acción de sumergirse en agua como práctica necesaria para los que se iniciaban en tales ritos; otros, p. ej. Meineke, piensan más bien que la alusión es a los hombres afeminados que se tiñen el pelo (por diversas fuentes sabemos que en esta pieza se criticaba duramente a Alcibíades por tomar parte en las celebraciones orgiásticas en honor de Cotito, cf. los *Testimonia* recogidos por R. Kassel

y C. Austin en su edición del comediógrafo en sus *Poetae Comici Graeci,* vol. V, Berlín - Nueva York, 1986, pp. 331ss.). Ante tales datos algunos han pensado que estas fiestas tendrían lugar también en Atenas, al menos en círculos privados (DEUBNER, [1932: 223]); pero desde SREBRNY (1936), que hace una reelaboración de la tradición literaria, se ha rechazado normalmente la presencia de tales prácticas en Atenas, y se piensa que Éupolis utilizó la práctica corintia, aunque la polémica al respecto es permanente (para una visión de conjunto, cf. STOREY [2003: 98-101]). Por lo que se refiere a Esquilo, pienso que podemos sacar dos conclusiones: en primer lugar, se acepte o no la hipótesis ateniense, al menos habrá que admitir que tales prácticas eran conocidas en alguna medida en Atenas; y en segundo lugar, tal vez habría que ver aquí un nuevo elemento siciliano en Esquilo.

648 En honor de la diosa tracia Bendis se celebraban las Bendidías, unas ceremonias cultuales de carácter orgiástico, como en el caso de las Cotitías, y que también consiguieron un hueco en el calendario religioso ateniense, pues vemos que fueron reconocidas públicamente en el 429, muy probablemente por razones políticas (cf. PARKE [1977: 149-152]).

649 Respecto al nombre de esta diosa tracia la tradición textual oscila entre las formas Cotis y Cotito.

650 Aquí la lectura de los manuscritos (*orgánōn*) suele ser postergada ante la conjetura de Aly *(orgiasmôn*: ritos orgiásticos), pero la cita esquílea apoya la primera (cf. nota posterior). El propio Radt, en su ed. de Estrabón (2004), recupera la lección de los códices.

651 Métricamente se trata de un período anapéstico, lo que tiene su incidencia para la interpretación del fragmento dentro de la obra.

652 Cf. RADT (1999: 783).

653 En consonancia con la conjetura de la fuente más arriba comentada, en el propio texto esquíleo suele entenderse aquí «ritos orgiásticos» *(órgia),* pero LLOYD-JONES (1987: 144) propone entenderlo como «objetos sagrados», basándose en su uso en un epigrama funerario para la sacerdotisa Alcmeónide estudiado por HENRICHS (1969). Otro punto de apoyo es la segunda parte del fragmento, cuando se pasa a mencionar los diversos instrumentos del culto de Dioniso.

654 El término griego específico es *bómbux* (para sus diversos sentidos técnicos, cf. MICHAELIDES [1978: 52s.]). que corresponde a la flauta de tonalidad grave.

655 Esquilo no utiliza aquí el término típico *(kúmbala)* ni ninguno de los sustitutos tradicionales (cf. MICHAELIDES [1978: 70]), sino que utiliza *kotúlai.* En cualquier caso, se trata de un tipo de instrumento netamente ligado al culto de Dioniso.

656 En este verso no hay alusión precisa a ningún elemento concreto del culto orgiástico, sólo se mezclan dos ideas generales: de un lado, la vibración de la cuerda de un instrumento de ese tipo por medio de los dedos *(psalmós),* y también la referencia al grito del «alalá», manifestación de variado tipo pero con un uso abundante en contextos orgiásticos.

657 Este término de «imitaciones» ha sido interpretado por la crítica filológica de dos formas: unos (cf. KOLLER [1954: 39]) han supuesto que aquí se trata de danzantes

cubiertos con máscaras y que imitaban el mugido del toro, mientras que otros (cf. ELSE [1958]) piensan que se trataría de la imitación en cuestión por medio de algún instrumento, dado que todo el texto busca la enumeración de instrumentos en estrecha conexión con las prácticas dionisíacas: en este caso podría ser el *rómbos,* un instrumento compuesto de una pieza de madera atada a una cuerda que se hacía girar y, según fuese lento o rápido el giro, así se producía un sonido grave o agudo respectivamente (cf. MICHAELIDES [1978: 203]).

658 El tamboril *(túmpanon)* es otro instrumento esencialmente orgiástico, usual en los ritos de Cibele y Dioniso, que se tocaba con la mano y normalmente por mujeres (cf. MICHAELIDES [1978: 344s.]).

659 Toda la crítica ve en este fragmento una referencia a la llegada de Dioniso y su cortejo (cf. la Introducción a la obra).

660 La fuente no precisa la obra, pero la mayoría de la crítica lo adscribe a esta obra dado el contenido.

661 Esta epifanía del dios tendría su correlato en *Las Bacantes* de Eurípides, cuando el dios aparece en persona, tras haber anunciado desde dentro del palacio el terremoto y el fuego (vv. 576ss.). También suele acudirse al fragmento 46 Ribbeck del *Licurgo* de Nevio.

662 El testimonio de la fuente y del propio fragmento parecen apoyar la sugerencia de que en esta pieza había cierto decorado escénico, el palacio de Licurgo (cf. TAPLIN [1977a: 455]). Sobre su ubicación en la tragedia, cf. la Introducción.

663 EURÍPIDES, *Las Bacantes* 726.

664 En el aparato de fuentes de la ed. de Radt pueden consultarse los restantes testimonios, siempre lexicográficos, sobre esta clase de vestido, aunque ninguno aporta más información que la fuente aquí seleccionada. Realmente *bassára* es el término tracio para la zorra, y de ahí pasa primero a designar el vestido hecho con piel de zorra, y posteriormente se aplica a las bacantes tracias (cf. la tragedia homónima del propio Esquilo) y, por extensión, a todas las devotas de Dioniso.

665 Epíteto de Dioniso tomado de su culto entre los tracios (cf. nota anterior). Cf. *Himnos órficos* 45.

666 El término griego es *mousómantis,* y es el apoyo principal de los que suponen la presencia de Orfeo ya en esta primera pieza de la tetralogía (cf. la Introducción). No obstante, una mayoría sostiene que las palabras están en boca de Licurgo refiriéndose a Dioniso.

667 Este final de verso es un *locus desperatus* (en el aparato crítico de Radt puede verse una amplia colección de conjeturas; posteriormente MUREDDU [2000] propone leer: *álalos* [-] *oreibátēs* «mudo [-] escalamontañas»).

668 Este fragmento es susceptible de comentarios de diversa índole. Primero, la métrica: el verso de Aristófanes es claramente un tetrámetro trocaico, y lógicamente detectamos la misma estructura métrica al menos en la parte de texto seguro de la línea esquílea; y no hay que olvidar que, a diferencia de Eurípides, este tipo de verso es de uso escaso en Esquilo y Sófocles, en los queestá reducido a escenas de gran emoción y, más

concretamente tal vez, a momentos de entrada o salida importantes en la acción dramática (ESQUILO, *Persas* 155ss., *Agamenón* 1649ss., SÓFOCLES, *Edipo Rey* 1515ss., *Filoctetes* 1402ss., donde probablemente se pretende dar la sensación de final de la acción para a continuación conseguir un efecto dramático intenso con la aparición de Heracles y el consiguiente cambio de la marcha de los acontecimientos). Cf. MARTINELLI (1995: 119 y 124-126).

669 Un escolio al v. 135 de esta comedia nos informa de que Aristófanes parodiaba aquí un pasaje de *Los edonos* de Esquilo a cargo de Licurgo, que se dirigía a Dioniso hecho ya prisionero («Se refiere a la tetralogía de la *Licurgía*: *Los edonos. Las Basárides, Los jóvenes,* y el drama satírico *Licurgo.* Y Licurgo en *Los edonos* dice a Dioniso ya encarcelado: *¿De dónde sale ese mujercito?»).*

670 Es difícil precisar con exactitud qué parte del pasaje de Aristófanes pertenecía a Esquilo. Las propuestas son múltiples. El escoliasta y Mette (cf. nota anterior) se limitan al primer interrogante. Nauck[2], Radt y Morani lo amplían a todo el v. 136 («¿De dónde sale … tu vestimenta?»), criterio que mantengo arriba. Pero tal vez la parodia sea más amplia que ese verso, sólo que limitada a términos sueltos y no a una cita literal completa (cf. el análisis de vocabulario que hace RAU [1967: 109-111)). De otro lado. DI BENEDETTO (2004: 40-42) compara el pasaje aristofánico y los vv. 234-236 de *Las suplicantes* de Esquilo, concluyendo que también en *Los edonos* guardaba silencio Dioniso ante las preguntas de Licurgo, por lo que éste se veía obligado a hacer deducciones de lo que tenía delante.

671 Aunque en la fuente no hay referencia alguna a Esquilo, la proximidad textual al Fr. 61 ha llevado a incluirlo aquí como nueva cita esquílea. De otro lado, es interesante destacar el uso proverbial de este tipo de imagen, en la que se contraponen dos cosas claramente sin coincidencia.

672 *Adespota iambica* 51 West (= HIPONACTE, 64 D).

673 MUREDDU (1992), tras un cuidadoso rastreo de fuentes, en especial la *Historia natural* de Plinio, afianza la propuesta ya sugerida de que se trata de Jenofonte de Lámpsaco, autor de un *Periplo* en el siglo II-I a. C.

674 El juego aquí utilizado de partículas *(âra mē)* se hace muy difícil de reproducir. DENNISTON (1966: 47s.) sugiere el matiz de «dilema».

675 El comentario del escoliasta al pasaje homérico hace ver bien la dificultad para entender este término *khloúnēn.* En el texto de la *Ilíada* se está aplicando a un virulento jabalí y, por ello, el escoliasta piensa que hay que interpretarlo en el sentido de «que echa espuma por la boca», aunque ello no supone que su criterio sea el acertado, como tal vez puede deducirse del pasaje de Eustacio a que me referiré más abajo. Otra interpretación podría ser la de «malhechor». A continuación se nos dice que un Jenofonte (muy probablemente, de Lámpsaco) señaló que éste era el nombre de una tribu de la India y que por semejantes derroteros se movía Esquilo en esta tragedia. Con esta tercera interpretación tal vez habrá que relacionar la explicación de EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 772, 53: «Que *khloúnēs* significa también castrado, no sólo Esquilo lo utiliza así, sino también Eliano sobre todo en *Sobre la providencia* (Fr. 10), cuando llama *khloúnēn*

al castrado; y Aristóteles, según el Geógrafo (es decir, Estrabón), entiende como *khloúnēn* al jabalí castrado *(Historia de los animales* 578ª32ss.)». A la luz de este testimonio de Eustacio habrá probablemente que pensar que la explicación un tanto vaga de Jenofonte se entiende ahora en el sentido de que ese grupo social indio tal vez eran eunucos y, consiguientemente, por idéntico camino habría que interpretar el pasaje de Esquilo, aunque en el caso de nuestro poeta trágico tal vez habría que suponer una información mucho más imprecisa que la del geógrafo helenístico, cuasi mítica. DEVEREUX (1973) trata de relacionar el crecimiento anómalo de las piernas en los casos de una castración en edad temprana, de donde concluye que Licurgo adjudica a Dioniso este rasgo de ser eunuco. MUREDDU (1994) partiendo del calificativo previo «largo de piernas» (= excelente para la carrera, veloz), se inclina aquí por el significado de «malhechor», salteador de caminos, tipo de individuo al que le vendría bien ser buen corredor. En cualquier caso, suele ser opinión unánime que estas palabras están en boca de Licurgo, que insulta así a Dioniso: para unos habría una alusión al rasgo femenino del dios; para Mureddu se trataría de un insulto como ladrón, cuya rapidez en la carrera ha supuesto un gran esfuerzo, según el supuesto relato previo del Mensajero.

676 No hay que pasar por alto que la explicación del lexicógrafo en todo momento se está refiriendo a alguien de género femenino. METTE (1963: 138) piensa en una alusión a alguno (?) que no paga el alquiler de estancia en el palacio de Licurgo.

677 Para la parte primera de la glosa, cf. Fr. 481.

678 Por un cierto sentido común, dados los términos aparecidos en la parte anterior de la glosa (cf. Fr. 481), este «así» se está refiriendo a *aigídes* («pieles de cabra»); o sea, el texto de forma completa sería algo así: «Esquilo en *Los edonos* llama pieles de cabra a las pieles de cervato». Pero realmente la parte primera de la glosa se está refiriendo a términos derivados de *aigís* en su significación de «huracán». La solución más probable es que esta segunda parte pertenece realmente a otra glosa diferente (p. ej., *aigídes*), en la que se haría alusión a su valor de «huracán» en primer lugar, y luego se aludiría a esta otra acepción de «piel de cabra» valiéndose precisamente del testimonio de Esquilo, que debió de hacer un empleo extensivo del término al utilizarlo de forma genérica e imprecisa en lugar de la piel de cervato.

679 Cf. Fr. 222.

680 ESQUILO, *Euménides* 997.

681 Lexicográficamente el término *íktar* y el comentario de Erotiano son curiosos. En primer lugar, la obra del gramático griego es un léxico de términos hipocráticos, donde aparece una palabra homófona pero cuyo significado es «aparato sexual femenino» *(Sobre las enfermedades de las mujeres* 2, 174 —pasaje con problemas textuales—); por ello es comprensible que en alguna medida le sorprenda este significado de «cerca». La calificación de aticismo tal vez se deba a su empleo preferente en Esquilo, que curiosamente en efecto lo utiliza en tres ocasiones *(Agamenón* 116. *Euménides* 997 y este Fr. 67), y en dos de los tres casos aparece en una parte lírica, a lo que habrá que añadir el dato de un empleo anterior: HESÍODO, *Teogonia* 691 (en ALCMÁN, 3, 80 Calame, Page sugiere leer este término). En un entorno de verdadero ático aparece por

vez primera en PLATÓN, *República* 575 C, pero dentro ya del proverbio: «Ni siquiera alcanza cerca», para referirse a cosas de poca monta («que ni siquiera alcanzan en su disparo blancos próximos»), contexto éste casi único en que va a pervivir el término en los lexicógrafos. En conclusión, estamos tal vezante un nuevo ejemplo de la conocida peculiaridad esquílea en lo tocante a la elección del vocabulario.

682 Sobre el problema de su presencia en Hesíodo, cf. DIGGLE (1970: 10-27), donde discute tres pasajes (HESÍODO, *Teogonía* 984-991; HIGINO, *Fab.* 152a y 154) y concluye que no puede afirmarse que en Hesíodo se tratase el mito de Faetonte el conductor del carro solar.

683 Cf. Test. 78.

684 A estas advertencias podría referirse el Fr. 293, sin título (Hermann).

685 En realidad, este guión está muy próximo al relato de HIGINO, *Fábula* 152a.

686 Este tema del hombre presuntuoso e insolente que intenta alterar el orden de Zeus, Esquilo lo llevó incluso al campo de la historia con Jerjes en *Persas* (cf. EITREM [1928]). Desde un punto de vista psicoanalítico, DEVEREUX (2006: 18) pone en paralelo la pareja Darío / Jerjes con la de Helios / Faetonte.

687 Escolio a *Odisea* XVII 208: «Helios, tras unirse a Rode, la hija de Asopo, engendra a Faetonte, Lampetia, Egla y Faetusa. Faetonte, al hacerse hombre, preguntaba a su madre de quién era hijo. Tras enterarse que lo era de Helios, se presentó en los parajes de la salida del sol. Tras dársele a conocer pedía a su padre que por un poco de tiempo le cediese el carro y las riendas, para poder contemplar el mundo desde arriba. Helios lo escuchó y al punto se opuso, porque sabía lo que le iba a pasar, pero, dado que éste insistía mucho, termina por ceder después de enseñarle cuál era el camino intermedio a seguir. Aquél, una vez subido al carro, se comportaba sin orden, de forma que al ir muy bajo quemaba todo lo que había sobre la tierra, y Zeus con su rayo lo detuvo en su insensatez. Él junto con el rayo divino se precipitó sobre el río Erídano y pereció. Sus hermanas se presentaron en ese paraje del mar céltico y lo lloraban sin cesar día y noche. Por este motivo Zeus, compadecido, infundió en ellas el recuerdo de sus desgracias metamorfoseándolas en chopos. Se dice que también de ahí procede el ámbar, puesto que por causa de ese antiguo lamento los árboles a modo de lágrimas vierten ese fruto. La historia se cuenta en los trágicos».

688 PLUTARCO, *Sobre la paz del alma* 466 E-F.

689 Cuestión más delicada es la sugerencia de BRACCESI (1972), que propone incluir en la versión esquílea la contienda entre Épafo y Faetonte: el primero acusaba al segundo de ser hijo bastardo, de donde arrancaría la incontenible búsqueda del padre y el conocido desenlace.

690 El verso pertenece a una tirada de dímetros anapésticos, versificación de uso frecuente en una descripción geográfica a la llegada del coro. METTE (1963: 182) sugiere que pertenece a los anapestos de la Párodos, a la entrada del coro de Helíadas (cf. nota siguiente).

691 Son los montes Ripeos, denominación más conocida aunque realmente corresponde a la forma en adjetivo *(Ripaîa órē).* Son las montañas que, se creía,

limitaban al norte la tierra conocida; más allá estaban los hiperbóreos, a orillas del Océano en su cuadrante norte. Era el camino que recorría el Sol (Helios) por la noche en su regreso de occidente a oriente (cf. Fr. 69).

692 En la parte anterior del párrafo se nos informa de que Heracles había atravesado el Océano en una copa, para lo que ha aducido el testimonio de Pisandro y el de Paniasis.

693 Helios (Sol) es un Titán, hijo de Hiperión y hermano de Selene (Luna) y Eos (Aurora). Desde Homero, como dios del sol, todos los días se pone en camino en su carro por el centro del cielo desde el país de los indios, en el oriente, hasta el Océano en el occidente, a donde llega al anochecer. De esta forma es testigo de todo lo que sucede en el mundo. Por la noche retorna al punto de partida, y ya en la *Titanomaquia* (Fr. 8 Bernabé) se nos dice que el viaje de vuelta lo hace navegando a través del Océano dentro de una copa. También está ya en MIMNERMO, 12 West (cf. SUÁREZ DE LA TORRE [1985]).

694 ESTESÍCORO, 185 Page.

695 ANTÍMACO DE COLOFÓN, 66 Wyss.

696 A pesar de los problemas textuales de algunas líneas (cf. notas siguientes) la crítica filológica en ocasiones ha sugerido que aquí estamos ante una oda en dímetros jónicos.

697 La lectura aquí de los manuscritos no da sentido, al tiempo que crea problemas con la métrica si se acepta el criterio tradicional de que son versos jónicos. La conjetura moderna aceptada más ampliamente es la de Hermann (1828), que siguen Smyth, Mette y Morani, y que yo ofrezco en la traducción.

698 El texto de esta línea está francamente corrupto (Nauck^2 lo califica de *corruptissimus),* por lo que Mette y Radt rehúyen proponer conjeturas (en el aparato crítico de la ed. de Radt puede consultarse el bosque de propuestas habidas al respecto). Smyth y Morani adoptan una lectura global cuya traducción sería: «…, en la que atraviesa [agitado] el de muy hinchado oleaje paso [que rodea la tierra]…».

699 El término en griego es *amolgós* en la expresión *nuklós amolgós*, en claro paralelo con la prácticamente idéntica fórmula homérica *(Il.* XI 173, XV 324, XXII 28, 312, *Od.* IV 841), lo que pone una vez más de manifiesto el influjo homérico en Esquilo. De otro lado, es problemático el verdadero significado del término *amolgós*: suele ponerse en relación con el verbo *amélgó* («ordeñar»), y en este sentido se trataría de un uso metafórico en el que la realidad de la «ubre repleta y lista para ser ordeñada» se aplica al punto culminante de una cosa, que en este caso concreto sería «el momento de la media noche» como punto culminante de la oscuridad y lejanía del día: en esta línea interpretativa BRACCHI (1997) hace derivar la interpretación de este término de la identificación de la noche con la vaca como animal negro cosmológico y símbolo de la maternidad, para todo lo cual le sirve de apoyo el calificativo de «sagrada» que le adjudica Esquilo en este pasaje. Por el contrario, GIL (1984) tras un pormenorizado estado de la cuestión concluye que la referencia semántica de la expresión homérica no es a un momento preciso de la noche sino a una modalidad de presentarse ésta en su transcurso en relación con la posibilidad de contemplar la lechosa claridad de la vía

Láctea *(gála).*

[700] Un nuevo ejemplo de esa capacidad de Esquilo para crear términos poéticos, que en este caso quedará reducido a este pasaje en toda la literatura griega conservada: la noche «de negros caballos» *(melánippos).* Pero la formación de este epíteto es fácil de comprender: los caballos del sol son en toda la tradición mitográfica blancos como la nieve y despiden luz y fuego —incluso los diversos nombres propios que se le adjudican a cada uno de ellos siempre tienen que ver con las variadas manifestaciones del resplandor y de la luminosidad—: y lógicamente, frente a esto, también la noche es representada viniendo traída por caballos, que en este caso son lo contrario, negros.

[701] Testimonio inequívoco del Zeus esquíleo: el dios es en cierta medida el universo entero porque él ha impuesto el orden sobre todo lo que existe, y su tarea es mantener ese orden. Esta apoteosis del dios, aunque es muy arriesgado situarla en un punto concreto de la acción dramática, entronca de forma directa con el nudo central de una pieza en que un héroe, de forma insensata, pone en riesgo el orden cósmico establecido por aquél. DEFORGE (1986b: 129) ve en este texto un testimonio de la intuición monoteísta de Esquilo, que al tiempo se funde estrechamente y sin contradicción con el concepto de politeísmo. Sobre la relación de este fragmento con Jenófanes. cf. SOMMERSTEIN (1996: 379).

[702] El texto de este fragmento está en metro jónico: Radt piensa que se trata de un tetrámetro jónico catawléctico y lo parangona con el Fr. 14 de Frínico, aunque nada hay en contra para poder ver también dos dimetros; en cualquier caso, no hay que pasar por alto el hecho de la identidad de relación rítmica entre este fragmento y el 69, que pertenece también a la misma tragedia.

[703] Adria, ciudad en la desembocadura del Po; pero la forma adjetival del término griego («mujeres adrianas») permite la posibilidad de que la alusión sea más general: «mujeres de Adrias», la región del golfo de Venecia. La mención de estos parajes reales son un lugar común en los relatos que se encaminan al extremo de Occidente mítico. De otro lado, no debemos olvidar que es en esta región donde se situaba la mítica caída de Faetonte.

[704] Parece verosímil suponer que esta referencia geográfica estaba en relación con el río Erídano, en cuya zona se precipitó Faetonte fulminado por el rayo de Zeus, y adonde acudieron entre lamentos sus hermanas las Helíadas. A su vez, esta costumbre de las mujeres de Adria (cf. POLIBIO, II 16, 13; DIODORO SÍCULO, V 23, 4; PSEUDO-ESCIMNO, *GGM,* vol. I, p. 400 Müller; PLUTARCO, *De la tardanza de la divinidad en castigar* 557D) suele ponerse en relación con el llanto de las Helíadas.

[705] ESQUILO, *Fr.* 187 R.

[706] ALCMÁN, 2, 2 Calame.

[707] La parte inicial del verso está corrupta y en la traducción utilizo la conjetura más admitida. Pero es preciso tener presente que en tales circunstancias textuales la comprensión de la parte restante se vuelve más incierta, puesto que podría ser algo así como «…† † corriente más abundante que una fuente…».

[708] Suele aceptarse aquí una alusión a las lágrimas de las Helíadas por la muerte de

su hermano Faetonte (cf. APOLONIO DE RODAS, IV 605s.).

709 Sobre este personaje mitológico y su entorno, cf. la Introducción a la obra.

710 En latín es clara la relación entre el término *electrum* («ámbar») y esta denominación del sol, *Elector,* juego etimológico que es difícil mantener en español. Este nombre para el sol realmente es un helenismo en latín, puesto que ya en Homero encontramos el término *ēléktōr* utilizado en el sentido de «sol brillante» (la etimología, sin embargo, sigue siendo incierta, cf. el diccionario etimológico de Chantraine, p. 409).

711 Aunque la fuente no precisa la obra a la que pertenece esta referencia, todos los editores principales están de acuerdo en adscribirla a esta obra (sobre la pretendida contradicción entre este fragmento y el siguiente, cf. la nota correspondiente del Fr. 73a).

712 FILÓXENO DE CITERA. 834 Page.

713 EURÍPIDES, *Hipólito* 737-741.

714 NICANDRO DE COLOFÓN, *Fr.* 63 Schneider.

715 Aunque la fuente no precisa la obra a que pertenece esta alusión, la mayor parte de la crítica suele adscribirla a esta obra. Ahora bien, ha surgido una cierta polémica de índole geográfica, dada la aparente contradicción entre lo que dice Esquilo en uno y otro pasaje de Plinio (cf. fragmento anterior): se ha pensado que en el Fr. 73 Esquilo daba la localización correcta del río Erídano al identificarlo con el actual Po, mientras que en el Fr. 73a —donde Plinio nos dice que Esquilo lo identificaba con el Ródano y, además, lo situaba en España— tendríamos la creencia antigua; ahora bien, esto nos obligaría a suponer dos obras distintas para cada fragmento (PHILIPP, *s.u.* «Padus» en la *RE* pp. 2179ss., piensa en dos obras sobre Prometeo, que, además, tendrían que pertenecer a trilogías distintas, puesto que entre una y otra versión Esquilo recibiría la influencia de Ferecides para cambiar de postura al respecto). Pero realmente tal contradicción no existe si aceptamos que en el Fr. 73 la identificación con el Po tal vez pertenece exclusivamente a Plinio y que, más abajo, el autor latino entraba en pormenores sobre la verdadera suposición de Esquilo con respecto a la cuestión geográfica debatida. Cf. CULASSO GASTALDI (1979: 50-56).

716 EURÍPIDES, *Hipólito* 737-741.

717 APOLONIO DE RODAS, IV 627ss.

718 En vv. 54ss. se alude a los muchos hijos que en ese momento están en el entorno de Deyanira, mientras que en vv. 1147ss. Heracles solicita a Hilo que llame en ayuda a sus otros hermanos para colaborar en el plan que tiene decidido.

719 Sobre este punto, cf. HOLT (1992).

720 Cf. Test. 78.

721 Cf. nota primera al Fr. 73b.

722 Cf. METTE (1963: 149-151).

723 Recogida en el códice Zavordense, cuyo segundo volumen (letras E-M) ha sido publicado en 1998. RADT (1985) lo recoge ya porque Tsantsanoglu le había hecho llegar el material de Esquilo con anterioridad.

724 El uso seguro de la primera persona en este Fr. 75a podría apoyar la propuesta

para el papiro del Fr. 73b, en el que el «me» del v. 4 es una conjetura textual.

[725] Cf. HAHNEMANN (1999).

[726] AÉLION (1983: vol. I, 172 y n. 18).

[727] ZIELINSKI (1921-1922).

[728] En CATAUDELLA (1966) pueden consultarse los detalles bibliográficos de todos estos autores.

[729] Sobre la incertidumbre de la autoría senequiana de esta tragedia, cf. la Introducción de J. Luque al vol. II de las *Tragedias* de Séneca en esta misma colección de la BCG, 1980, pp. 262ss.

[730] Los defensores de la propuesta primera (paralelismos con *Los Heraclidas* de Eurípides), apoyándose en la hipótesis de que está hablando Heracles (uso de la primera persona —conjetural en Fr. 73b. apoyado tal vez por Fr. 75a—) suponen una epifanía del héroe alejada en el tiempo del momento mismo de la cremación. Pero, en primer lugar, la atribución del pasaje al héroe es conjetural; y, además, tal supuesto no es obligatorio, como lo demuestra la vuelta de Hércules en la última escena de la versión de Séneca.

[731] Cf. HAHNEMANN (1999).

[732] Cf. el enjundioso comentario a este fragmento en TSANTSANOGLOU (1984: 51-53).

[733] En conclusión, Kannicht-Snell recogen este fragmento entre los *Adespota* (Fr. 653).

[734] DIÓN DE PRUSA, *Discursos* 74, 44: «Dicen que Heracles, dado que no podía curar su cuerpo poseído como estaba por una terrible enfermedad, llamaba primero a sus hijos y les exhortaba a que lo incineraran en un brillantísimo fuego, pero, como ellos se demoraban y se volvían a otra parte, los recriminaba como blandos e indignos de él y más parecidos a su madre, como dice el poeta: *"¿Adónde os dais la vuelta, / malvados e indignos de mi semilla, /imágenes de vuestra madre etolia?"».*

[735] Kannicht-Snell lo agrupan en el volumen de los *Adespota* (Fr. 126).

[736] ATENEO, 107 E: «Respecto a la costumbre de cubrir el hígado con el omento, Hegesandro de Delfos en sus *Comentarios* dice de la hetera Metanira que, cuando entre los hígados rebozados ella se topó con un pulmón y tras quitarle la grasa lo vio, exclamó con elegancia: "Muerta(o) estoy, los bordes de mis vestimentas han acabado conmigo"».

[737] *TrGF Adespota* 91.

[738] LUCIANO. *Sobre la muerte de Peregrino* 39: «Pero a los tontos y a los que se quedaban con la boca abierta al oírlo, lo dramatizaba un poco por mi parte, como cuando se prendió la pira. Proteo (= Peregrino) se arrojó por propia iniciativa, y primero había ocurrido un gran terremoto acompañado de un gemido de la tierra, y luego un buitre había levantado el vuelo de dentro de la llama y se había dirigido al cielo diciendo con gran voz a la manera de los hombres: "… *he abandonado la tierra / y me dirijo al Olimpo"».*

[739] *TrGF Adespota* 290a.

[740] Cf. la Introducción a *Alcmena.*

[741] El fragmento papiráceo que nos ha proporcionado este texto fue publicado por primera vez en 1912 por G. LEFEBVRE. Su atribución a Esquilo se debe a KÖRTE *(APF* 7 [1924] 141). que se basó en la bastante probable reconstrucción del término *amphimḗtores* en la línea 4 del papiro, término que recoge HESIQUIO. α 4065 («*amphimḗtores*: los hermanos nacidos de muchas madres. Esquilo en *Los Heraclidas*»), atribuyéndolo a esta tragedia de Esquilo. La sugerencia de Körte ha sido de aceptación casi general, aunque no ha faltado alguna discordancia (Page, que recoge este texto en el núm..35 de sus *Greek Literary Papyri* [1942], rechaza incluso la autoría de Esquilo, puesto que aun aceptando la reconstrucción textual, cosa a su juicio igualmente discutible, no habría por qué pensar en este contexto del mito, para lo que presenta el paralelo de EURÍPIDES, *Andrómaca* 466, el otro único testimonio de este término, donde se utiliza sin ningún tipo de relación con los hijos de Heracles nacidos de madres distintas).

[742] El contenido alude al episodio de la muerte de Heracles en la pira en el monte Eta. El texto del papiro se encuentra en un estado no muy deteriorado, lo que ha posibilitado todo un abanico de posibles reconstrucciones. Podríamos decir que se agrupan en dos grandes bloques generales según la interpretación previa que se tenga del posible argumento de la tragedia, como se ha señalado en la Introducción. Dentro de uno y otro grupo hay luego variantes de detalle. En el texto de la traducción sigo la reconstrucción de LLOYD-JONES (1957: 586-590), a la que se atienen casi totalmente METTE (1959) y MORANI (1987).

[743] El texto dice exactamente «hecha por sí misma», o sea, «llevado a cabo por la propia naturaleza», no «obra del hombre», en contra de lo que encontramos en SÓFOCLES, *Las traquinias* 1193-1197 y 1213.

[744] El término *amphimḗtores* tradicionalmente suele ser entendido como «hijos de madres distintas, hermanastros» —y esto ya desde los propios lexicógrafos griegos: cf. la glosa de Hesiquio citada en la nota inicial a este fragmento—. La alusión es a los hijos de Heracles, pero este empleo iría en contra de los que emparejan esta tragedia de Esquilo con *Las traquinias* de Sófocles, puesto que es difícil aceptar esta referencia a la múltiple paternidad de Heracles en el contexto del relato de la muerte del héroe en el monte Eta. SOMMERSTEIN (1987) propone la interpretación «hijos con dos madres», y este valor se ajusta correctamente en los dos pasajes que utilizan el término (este de Esquilo y el ya aludido de la *Andrómaca* de Eurípides): se trata de hijos que en un momento dado tienen una madre y una madrastra, que en nuestro caso serían Deyanira y Yola respectivamente, por lo que la referencia del pasaje es sólo a los hijos de Heracles y Deyanira, circunstancia ésta que encaja bien tanto si la tragedia escenificaba la muerte del héroe como si trataba el episodio del acoso de los Heraclidas por Euristeo.

[745] Suele aceptarse la conjetura de LLOYD-JONES (1957: 589) que interpreta cierto indicio paleográfico del papiro como resto del pronombre personal «me», lo que conlleva la identificación anterior de «estos hijos míos», e impone el hecho de que estos versos estaban en boca del propio Heracles, hablando de su propio final. Además, el uso de la

primera persona en el Fr. 75a apoya esta conjetura. Si no se acepta la sugerencia comentada, el texto sería: «… estos niños de madres distintas [lo llevaron]…», y en este caso el parlamento estaría a cargo de una tercera persona. Cf. la Introducción.

746 Mette, siguiendo propuestas anteriores: «… [con mis vestidos] ardiendo…».

747 Este verso aludiría al estado de Heracles después de ponerse el manto impregnado con la sangre de Neso. Pero la verdad es que en este término hay una diferencia notable en relación con el proceso que nos describe Sófocles en *Las traquinias,* donde el cuerpo del héroe no se inflama sino, muy por el contrario, es comprimido hasta la asfixia por el vestido.

748 El empleo de este término (literalmente, «descortezado») es lexicográficamente interesante: hasta ahora sólo conocíamos su empleo en varios pasajes de la *Historia de las plantas* de Teofrasto, y en todos los casos se trata de un empleo recto: la pérdida de la corteza de los árboles. Aquí nos lo encontramos en uso metafórico pero en una época bastante anterior a la del discípulo de Aristóteles.

749 Este veneno es la pócima con que Deyanira impregna el manto que envía como regalo de bienvenida a Heracles y que será la causa de la muerte de éste. Es el resultado de la mezcla de la sangre del centauro Neso y el veneno de la flecha con que Heracles lo había alcanzado. Este motivo, pues, aparecía también en Esquilo (cf. HESÍODO. *Fr.* 25. 21 M-W).

750 HESÍODO, *Teogonia* 287.

751 Efectivamente, el texto esquíleo, al menos tal como lo podemos leer, no deja claro que se trate de tres personas distintas, sino que más bien habría que emparejarlo con la descripción de Estesícoro en la *Gerioneida,* noticia que nos transmite un escolio al pasaje de Hesíodo mencionado en la nota anterior: «… Estesícoro dice que (Gerión) tenía seis manos y seis pies y que era alado» (= ESTESÍCORO, 186 Page). Por lo tanto, en este punto la descripción esquílea en sus tres últimas líneas, cuando parece que pasaba a describir el enfrentamiento entre uno y otro héroe («…: tres escudos…»), pudo coincidir más con la versión estesicorea que con el simplemente tricéfalo de Hesíodo (cf. Musso [1967]). Se me ocurre pensar que el escoliasta al pasaje de Aristides, forzando las cosas, se imaginó ya en Esquilo una tradición probablemente posterior, en la que la realidad incorpórea anterior había evolucionado hasta la aparición de tres hermanos independientes (no debe pasarse por alto el hecho de que esta segunda parte del escolio aparece sólo en un manuscrito, editado por Wilamowitz en sus *Kleine Schriften*, vol. I, 1935, p. 14s.; mientras que está ausente de las restantes colecciones de escolios, cf. la ed. de Dindorf, p. 547).

752 El pasaje es claramente lírico, aunque hay una cierta divergencia entre los editores y estudiosos a la hora de proceder a una ordenación esticométrica de cara a su interpretación métrica: la mayoría interpreta los versos como dáctilo-epítritos, frente a lo cual Radt prefiere una disposición en ritmo eolocoriámbico (a efectos de traducción adopto la solución de Radt).

753 Es interesante el paralelismo que Musso (1967) establece entre este pasaje y HESÍODO, *Teogonia* 287-294, por lo que en la parte inicial, perdida, de nuestro fragmento

iría una indicación geográfica del tipo de: «[a Tirinto, o a Micenas]… vacas de rectos cuernos condujo…». El sujeto, claro está, de la primera parte del fragmento es Heracles.

754 Respecto a la localización de Gerión, la tradición más antigua (cf. HESÍODO, *Teogonía* 290-292) lo sitúa en los más apartados confines del mundo, concretamente en la isla Eritea, en medio del Océano y fuera, por lo tanto, del círculo propiamente terrestre. El tratamiento de Estesícoro (184 Page) ofrece una localización más realista: Eritea estaría en el entorno del río Tartesos, en el sur de España; más concretamente, HERÓDOTO, IV 8 llega a identificarla con Gadira (Cádiz). Pues bien, en este fragmento vemos tal vez un nuevo reflejo del carácter homerizante de Esquilo en esa localización aún un tanto fantástica, en la que para llegar al lado de Gerión había que atravesar el Océano.

755 Es la copa que le presta el Sol para hacer la travesía del Océano. En este mismo recipiente el Sol todas las noches, tras llegar al ocaso, retomaba a su palacio situado en el extremo oriental de la Tierra.

756 El plural podría producir un cierto desconcierto si no estuviésemos ante un texto poético. La tradición mitográfica sólo nos menciona a Eurition, el boyero de las vacas de Gerión, muerto también a manos de Heracles juntamente con su perro Ortro. Tras esto vendrá el enfrentamiento entre Heracles y el propio Gerión con el resultado conocido, como también señala nuestro fragmento.

757 El término final de esta línea es corrupto. La lectura de los manuscritos *(triútaton)* permite suponer que se aludía a una realidad «triple», lo que coincide con la información genérica de la fuente del fragmento (cf. las notas primeras de este fragmento) y con lo que sigue en el propio texto esquíleo. La lectura más aceptada es *tríptukhon* («de tres pliegues, triple»), pero en ese caso la situación entra en conflicto con el testimonio de la fuente (cf. la nota a este mismo fragmento en que se alude al comentario del escoliasta).

758 Pienso que en este punto, una vez mencionada la muerte de Gerión a manos de Heracles, se pasaba a una descripción del lance. El sujeto a partir de ahora es Gerión lógicamente.

759 El término *lóphos* en este sentido de «cimera, penacho» que el guerrero agita a su paso, lo que acarrea una sensación de temor en los que están cerca, es un uso claramente homérico —curiosamente no aparece este empleo ni en Sófocles ni en Eurípides—. Esquilo lo utiliza nuevamente en *Siete* 384-385 y 399, y es claro que contra todos estos empleos va dirigida la parodia de ARISTÓFANES, *Los acarnienses* 965.

760 Otra expresión de claro sabor homérico.

761 Se trataría de una narración de los trabajos de Heracles, y este contenido podría aparecer en cualquiera de las dos interpretaciones sobre el argumento general de la tragedia (cf. la Introducción).

762 Para Aélion (cf. Introducción), Macaría con estas palabras estaría aceptando la muerte como un mal menor que el infortunio presente.

763 Este nuevo testimonio, procedente del manuscrito Zavordense del *Léxico* de Focio, está aludiendo a alguien sobre el que se ha vertido agua en gran cantidad. Cf. la

Introducción para la relación establecida entre este fragmento y diversas representaciones iconográficas en las que aparecen algunos personajes femeninos vertiendo agua sobre la pira de Heracles.

[764] Imperativo. Es un término netamente esquíleo, y suele estar utilizado en este sentido de «vaticinar». Sobre su posible interpretación dentro del argumento general de la obra, cf. la Introducción.

[765] Esta obra no está recogida en el *Catálogo* (cf. Test. 78).

[766] Cf. el Fr. 78 y su fuente, que precisamente define este término como «tipo de artesanado».

[767] En esta línea interpretativa se le adscribió el Fr. 350.

[768] Para los datos bibliográficos, cf. Di Marco (1993b), de quien tomo este resumen de propuestas.

[769] En consonancia con esta sugerencia, se le han adscrito determinados fragmentos en los que se alude a un engaño, del que habrían sido víctimas los Egipcios (Frs. 301, 302), o a algún rasgo peculiar de los habitantes de Egipto (373).

[770] En una breve reseña *(JHS* 70 [1950] 85-86) al conocido libro de Brommer sobre las obras satíricas en los vasos griegos (1944).

[771] Mette (1963: 183) aceptaba la sugerencia genérica de Webster, aunque no se atrevía a sugerir un tema argumental concreto.

[772] No obstante, *Satyrspiel* (1999: 209) sostiene la necesidad de dejar abierta la cuestión de si se trata realmente de un drama satírico.

[773] Gantz (1980a: 144), aunque en p. 149 no descarta la posibilidad de que se tratase de una tragedia dentro de la tetralogía: *Las Fórcides, Polidectes* y *Los arrastradores de redes,* sobre el mito de Perseo, aunque sin precisar su ubicación en la parte trilógica ni su tema concreto dentro del relato general.

[774] Deforge (1986a: 110). Su referencia homérica es *Od.* XXIII 183-201. la famosa escena del tálamo odiseico, y supone la existencia de una segunda tetralogía sobre Odiseo, a la que pertenecerían *Palamedes* y esta pieza como drama satírico.

[775] Di Marco (1993b).

[776] Sobre el asentamiento de la nueva pareja en Troya, Di Marco ve un adelanto en el pasaje homérico *(Il.* VI 313ss.), donde el poeta habla del palacio (tálamo incluido) que unos notables artesanos habían construido para Paris, al lado del de Príamo y Héctor. En la misma línea general Sommerstein (1996: 348) piensa en una trama sobre la boda de uno o varios de los hijos de Príamo, donde los sátiros intervendrían como perezosos artesanos de la cámara nupcial y con alusiones eróticas a la pareja de novios (sobre todo Andrómaca [cf. Fr. 267], aunque también es posible Helena), y propone esta pieza como cuarto elemento de la trilogía sobre Aquiles *(Los mirmidones - Las Nereidas - Los frigios).*

[777] Snell (1953: 437).

[778] Ya Mette (cf. nota al hipotético *Alejandro)* lo había considerado drama satírico tras analizar el léxico, y lo colocaba como cuarta pieza de la tetralogía sobre Aquiles

(*Mirmidones,* etc.), sugiriendo la posibilidad de que París interviniese en la acción.

[779] Cf. GUZMÁN (2004).

[780] El término «ritmo» en griego tiene un sentido más amplio que en español; equivale en general a todo aquello que presenta un conjunto bien proporcionado, cuyos elementos están dispuestos de forma armoniosa.

[781] Cf. Test. 78 y la fuente del Fr. 81 (Hesiquio). En otros casos sólo se menciona el primero (Frs. 79 [Ateneo] y 82 [Focio]). o el segundo (Fr. 80 [Hesiquio]).

[782] Terzaghi en un trabajo de 1911 (tomo el dato de Setti, cf. nota siguiente).

[783] SETTI (1952-1981: 70ss.).

[784] La obra de Epicarmo trataba de una embajada de emisarios *(theōroí)* siciliotas en Delfos, donde admiran las riquezas del santuario.

[785] CONRAD (1997: 59).

[786] Cf. notas a esos fragmentos.

[787] Radt precisa que ya BLOMFIELD (1826) sospechó que era satírica. Pero WELCKER (1824: 339) por los mismos años la consideraba tragedia, como también Ahrens en su edición (1842, p. 232), y de forma más rotunda UNTERSTEINER (1951: 19s.), para quien el testimonio del Fr. 79 era una danza ritual en honor de Ino como nodriza de Dioniso, y tampoco tenía valor necesariamente satírico el término conservado en el Fr. 82.

[788] Papiro de Oxirrinco 2162, Fr. la (= Fr. 78a Radt), Fr. 1b (= Fr. 78b), Fr. 2a (= Fr. 78c) y Fr. 2b (Fr. 78c col. II, parte final de los vv. 48-84 - 51-87).

[789] SNELL (1956-1989).

[790] Radt, no obstante, optó por la ordenación de la edición original.

[791] HENRY - NÜNLIST (2000).

[792] Aunque creo que puede considerarse definitiva la ordenación de Snell, mantengo en la traducción la disposición de Radt por razones de eficacia a la hora de localizar un pasaje concreto.

[793] Cf. nota inicial al Fr. 78c.

[794] Es el Fr. 3 Lobel = Fr. 78d Radt.

[795] SNELL (1956-1989: 90).

[796] METTE (1959: *Fr.* 16). Véase su reconstrucción del papiro en nota a ese fragmento.

[797] Ya TAPLIN (1977a: 420) censuraba la debilidad textual de esta adscripción. Y de manera más rotunda CONRAD (1997: 60-62) rechaza la posibilidad del motivo de súplica.

[798] SNELL (1956-1989: 87).

[799] REINHARDT (1957).

[800] LLOYD-JONES (1957: 546-548). Por derroteros semejantes, USSHER (1977: 296-298).

[801] SUTTON (1980: 29ss.) y SUTTON (1981).

[802] MELERO (1988). En este trabajo Melero hace un oportuno estado de la cuestión, que me evita entrar aquí en los pormenores de cada caso.

[803] MELERO (1995: 70s.) reconstruye una hipotética trama sugerente, aunque dentro

de la orientación general de este grupo: los sátiros son esclavos de Sinis, el famoso bandido del Istmo; Teseo, en su paso por la región camino de Atenas, concierta un pacto con los sátiros para vencer al malvado y liberar a aquéllos de su sometimiento; tras la victoria se pasa a la institución de los Juegos y los sátiros asumen su papel de *Isthmiastaí,* «participantes en los Juegos Istmicos». Pero a continuación llega Dioniso, que se enfrenta a sus antiguos seguidores, y, tras un nuevo estásimo de contenido deportivo, hay un nuevo agón entre los sátiros y Sileno, que termina con la reacción cobarde de los primeros cuando tienen que encarar su participación real en las pruebas. En el éxodo se alcanzaría la reconciliación con Dioniso y el acuerdo para partir hacia Atenas en compañía de Teseo.

[804] P. ej., SETTI (1952-1981); BARIGAZZI (1954); DI MARCO (1969-1970); GALLO (1981).

[805] KAMERBEEK (1955); CONRAD (1997).

[806] GALLO (1981: 120ss.), dentro de esta segunda línea general de interpretación, añade algunas consideraciones a mi juicio destacadas: perfila de forma general cierta evolución del drama satírico, y encuadra esta obra en una fecha temprana, dada la sencillez de su trama y la relación estrecha de los sátiros con Dioniso; además, justifica la elección de los Juegos Ístmicos, frente a otros Juegos igualmente panhelénicos, por su proximidad con Atenas —no sólo geográfica sino también institucional, dado que en ellos Atenas gozaba del privilegio de *proedría*— y por no haber en ellos desde fecha temprana una fusión de la atlética y de la danza, como sucedía en los Píticos, donde desde el principio convivieron Apolo y Dioniso; finalmente, ante la ausencia de otros testimonios supone que se trata de una idea original de Esquilo.

[807] Esta parte del papiro es a mi juicio la más problemática, y exige una nota explicativa detenida. Todos aquellos que suponen la existencia de un segundo personaje (Sísifo, Dédalo, o Heracles), que apoya a los sátiros en sus pretensiones atléticas y que de rechazo se opone a Dioniso, interpretan los «juguetes-regalo» como algo positivo y sugieren un instrumento deportivo (jabalinas, etc.), ante el que los sátiros reaccionan negativamente llevados de su cobardía y pereza características (Melero suscribe este criterio, aunque supone que el personaje es Sileno). Pero el otro bloque, que limita la acción dramática al enfrentamiento entre Dioniso y los sátiros, propone que el que aquí interviene es el propio dios, que presenta algún instrumento de castigo (p. ej., un «cepo»; TAPLIN [1977a: 421 s.] «grilletes»), ante el que los sátiros muestran la lógica reluctancia (vv. 53-55). DI MARCO (1992b) estudia todo el pasaje en clave irónica y propone algunas sugerencias atractivas: se trataría de unas argollas o collares a modo de yugo, de forma que pudiese así uncir a los sátiros a su carro como castigo severo y al tiempo cómico. Casi toda la crítica rechaza la interpretación erótica de SLENDERS (1992: 151 -153). A mi juicio, la aceptación de una trama simple lleva implícita la exclusión de este nuevo apoyo por parte de ese personaje protector de los sátiros; además, dentro de los motivos tópicos de este subgénero dramático es coherente que se trate de una amenaza con un castigo severo, ante la que los sátiros terminan cediendo en su inicial rebeldía.

[808] De todas formas, el motivo del atletismo es un tema frecuente en el contexto del

drama satírico, aunque no con la orientación crítica de esta pieza esquílea. Cf. PAGANELLI (1989: 263ss.).

[809] Cf. POZZOLI (2004: 83-90).

[810] En este punto buena parte de la información la tomo de *SATYRSPIEL* (1999: 141-144), que recoge además la bibliografía previa pertinente.

[811] Cf. SIMON (1982a: 129-131).

[812] Para un análisis más detallado, cf. KRUMEICH (2000).

[813] Cf. TAPLIN (1977a: 456).

[814] GANTZ (1980a: 163, n. 109) se abstiene de hacer propuesta alguna. SOMMERSTEIN (1996: 335) piensa con gran cautela en el grupo al que pudiera pertenecer *Las sacerdotisas,* dado que en esta pieza la escenografía presentaba el templo de Ártemis, lo que coincidiría con el de Posidón del drama satírico.

[815] Cf. nota previa.

[816] Cf. nota previa, al tratar el punto de la naturaleza de la obra.

[817] Cf. SNELL (1956-1989: 92).

[818] Este papiro, del siglo II d. C., fue publicado por LOBEL en el vol. XVIII (1941) de los papiros de Oxirrinco con el núm. 2162, Fr. la. Su atribución a Esquilo se basó en que estaba escrito por la misma mano que un buen número de otros textos de la misma procedencia y claramente identificados como esquíleos. Su adscripción a esta pieza se ha fundamentado en motivos exclusivamente de contenido, y ello ya desde el propio Lobel. Sobre la cuestión debatida de la ordenación de los cuatro trozos conservados entre sí, cf. la Introducción a la obra.

[819] Doy aquí la referencia precisa de las principales ediciones y comentarios, a cuyas conjeturas aludiré luego simplemente por el nombre del autor: junto a la inicial de Lobel, CANTARELLA (1948:71-99); SETTI (1952-1981: 69-123); BARIGAZZI (1954); KAMERBEEK (1955); SNELL (1956-1989); REINHARDT (1957: 1-12 y 123-125); LLOYD-JONES (1957: 541-556); METTE (1959); DI MARCO (1969-1970); GALLO (1981: 117-137); RADT (1985); DIGGLE (1998: 11-15); POZZOLI (2004: 151-178). Al final (nota última al Fr. 78c) daré, para comodidad del lector, la traducción completa de la reconstrucción propuesta por Lloyd-Jones, donde agrupa conjeturas propias y ajenas; de la parte central de todo lo conservado (lo que Snell considera la segunda columna: cf. Introducción) daré la traducción de la reconstrucción de Snell; para las restantes sugerencias textuales, cuando sean importantes para el sentido y no estén recogidas en las dos propuestas mencionadas, me serviré de notas individuales.

[820] Sobre la debatida identidad de este primer interlocutor, y sobre la aún más problemática cuestión de si reaparecía al final del texto papiráceo conservado (Fr. 78c. col. II. vv. 49ss. [85ss. Snell]), cf. la Introducción a la obra.

[821] El sujeto de este verbo tiene que ser un plural masculino.

[822] Sobre la naturaleza de estos «retratos» hay una amplia polémica. Una opinión bastante extendida piensa en las propias máscaras de los sátiros-coreutas, lo que supondría la existencia de una segunda máscara, porque se hace difícil aceptar un coro actuando sin máscara (cf., p. ej., EASTERLING [1997: 49]). Pero me parece más verosímil

la opinión de los que piensan en tablas de madera con retratos pintados, que se presentaban en los templos como ofrendas votivas al dios correspondiente, y se encastraban en los muros o, incluso, en los fustes de las columnas: aquí los sátiros hacen esta ofrenda para atraerse la protección de Posidón, ante cuyo templo en el Istmo se encuentran. Esta segunda interpretación está ampliamente documentada en la iconografía de la Cerámica (cf. los excelentes trabajos de SIEBER [1994] y de KRUMEICH [2000]). Sobre la capacidad expresiva de las imágenes visuales en Esquilo, y su empleo cómico en esta obra, cf. O'SULLIVAN (2000).

823 Para este final de la primera línea se ha sugerido: «de ver» (Mette); o: «por lo que se refiere a su naturaleza» (Kamerbeek); y otras dentro de la misma idea. En cualquier caso, se está aludiendo al aspecto no humano de esas representaciones plásticas, lo que está en estrecha relación con el pasaje posterior cuando se aluda al efecto ahuyentador de estos retratos.

824 El pertinente parágrafo en el papiro indica que aquí toma la palabra un segundo interlocutor, y que el primero (A) saldrá de escena al finalizar este verso (3), como parecen indicarlo las palabras de buen augurio y despedida del V. 2 y el cambio de orientación del v. 4. Por lo tanto, queda sólo en escena el coro con Sileno (vv. 3-22), puesto que en el v. 23 parece que llega Dioniso. Ahora bien, es difícil precisar la distribución de estos versos entre el coro, el corifeo y Sileno. Para empezar he asignado los versos líricos al coro, pero es más delicado qué hacer con los trímetros yámbicos, porque además la discusión sobre el doblete Sileno/corifeo creo que en alguna medida es un tanto bizantina, dada la probable proximidad funcional de ambos personajes en el drama satírico (cf. SUTTON [1974C]): el primero tiene simplemente una mayor independencia y soltura de movimientos, aunque su relación con el coro de sátiros sigue siendo estrecha; por lo tanto, aquí podría realmente aplicarse todos los versos recitados al corifeo, pero parece percibirse en el texto un cierto corte, como también más abajo en situaciones semejantes, lo que lleva a suponer la intervención independiente de Sileno y el corifeo. En definitiva, he adjudicado al corifeo las intervenciones que se desarrollan dentro del contexto emocional del coro, y a Sileno las que suponen una relación con el mundo ajeno al grupo de sátiros.

825 La interpretación de este pronombre *(tônde,* genit, pl.) es discutida dentro del contexto general. Unos piensan que es masculino y que se está refiriendo a los retratos arriba mencionados; pero creo que es preferible la interpretación como neutro genérico, puesto que aquí el personaje está agradeciendo a su interlocutor la ayuda general prestada. Por otros derroteros GRONEWALD (1975), contra la certeza paleográfica en este caso, propone una conjetura textual: *tónde* (acus. sg. masc.: «por éste»), que aludiría a un odre de vino que Sileno da en pago a su interlocutor por los favores recibidos (Gronewald se basa en la alusión de Dioniso más abajo a que los sátiros están gastando sus tesoros —aunque tal vez haya que entender ese pasaje de otra manera—: asimismo, pone el paralelo de EURÍPIDES, *El cíclope* 138ss., donde vemos a Odiseo ofreciendo vino a Sileno —aunque aquí sucede lo contrario).

826 Sileno (corifeo) agradece a su interlocutor (A) la acogida favorable y protectora

ante el acoso esperado de Dioniso.

[827] En este verso se pide al coro el silencio ritual, en consonancia con el diálogo mantenido con el personaje A. pero la curiosidad frívola de los sátiros es irrefrenable.

[828] MELERO (1995: 64) funde en una misma intervención esta línea lírica y los dos trímetros yámbicos siguientes, proponiendo una reconstrucción *ex. grate.*: «Considera si [se podría decir] que esta imagen es adecuada para mi belleza, ¡la imitación de Dédalo!», que sería la exhortación al coro a que disponga las ofrendas y se apreste al desfile de la procesión ritual al templo de Posidón.

[829] La crítica vacila al concretar el sentido de este término: unos piensan en alguna escultura, que ahora contemplan los sátiros, mientras que para otros se trata de la máscara que se acaban de quitar y que van a ofrendar a Posidón.

[830] No es preciso entender aquí una alusión directa a Dédalo como personaje de la obra. Es probable que desde fecha temprana este tipo de referencia a Dédalo se convirtiese en una expresión proverbial (mi colega García Romero me menciona: ZENOBIO VULGATUS, III 7 [= *Corpus de Paremiógrafos griegos,* vol. I, p. 59], ZENOBIO ATOS, I 14). Además, era un personaje frecuente en los dramas satíricos (cf. el probable *Dédalo* de Sófocles, o las comedias homónimas de Aristófanes y Platón el cómico).

[831] Para estos últimos versos Mette sugiere: «CORO DE SÁTIROS. — Escuchad todos en silencio, y es preciso coger estas cosas. Observad si alguien va a decir en algún momento que esta imagen es más parecida a mi aspecto que a Cipris, la representación artística de Dédalo. Sólo le falta hablar». Aparte de otros pormenores, añade una línea nueva («va a decir que a Cipris»), en atención a FILIPO, 1 K-A (atribuido por Kock a EUBULO, 22).

[832] Snell/Mette para estas tres líneas líricas: «*Observa eso, / mira, contempla*; / *avanza bien (la ceremonia)».* Con estos imperativos el coro se anima a sí mismo.

[833] Estos dos versos (11s.) son la fórmula de la ofrenda ritual.

[834] La frivolidad e inconsistencia de los sátiros reaparece en esta interrupción, que corta la ceremonia ritual de la ofrenda al dios. Se sienten orgullosos del parecido de las imágenes con ellos, hasta el punto de que su propia madre no notaría la diferencia.

[835] Lobel/Snell/Mette: «sentiría miedo», en la idea de que alguien había arrancado las cabezas a sus hijos y las había colgado allí. Lloyd-Jones/Di Marco: «daría un chillido» de sorpresa. Setti: «besaría». De las tres conjeturas la primera me parece la más incierta.

[836] Métricamente este parlamento está en tetrámetros trocaicos. Y es evidente que comienza aquí la propia ceremonia ritual de la ofrenda.

[837] El templo de Posidón.

[838] Snell/Mette: «la imagen».

[839] La figura estilística del oxímoron es muy del gusto de Esquilo, y más aún incluso con el adjetivo aquí utilizado *(ánaudos*: cf. *Siete* 82, *Las suplicantes* 180, Fr. 47a. 823). Es inequívoco el carácter apotropaico de estos versos últimos del parlamento en trímetros yámbicos.

[840] Snell: «[el cual al menos] impedirá el paso a los extranjeros [llenos de miedo]».

[841] Mette: «[y sé nuestro] protector». Radt, con vacilación, sugiere: «[tú el más querido] protector». Este verso final (v. 22) es la invocación *(epíklēsis)* de la ayuda a la divinidad. En este punto comienza lo que Melero (cf. Introducción), p. 68s., llama «sección segunda» de la escena: enfrentamiento sátiros/Dioniso.

[842] Sobre la atribución de este parlamento a Dioniso, cf. la Introducción a la obra.

[843] Buena parte de la crítica prefiere adoptar en este verso (24) el texto de Lobel: «No a otro lugar, no, era claro que te dirigías». Radt aquí sigue la interpretación de Lloyd-Jones, que adopto arriba en la traducción. Este recurso a una cita directa lleva a pensar que se trata de una frase proverbial o, al menos, coloquialmente conocida (Lloyd-Jones menciona una sugerencia de Dover: una cita de una fábula de animales de Arquíloco).

[844] El sentido preciso de estas líneas (26-28) es bastante ininteligible, aunque el texto no está excesivamente deteriorado. Las conjeturas propuestas no aportan mucha luz (cf. un buen análisis de los hechos en el trabajo de DI MARCO [1969-1970: 398s.]). En cualquier caso, aquí se debían de dar las razones por las que Dioniso había encontrado a los sátiros con facilidad, siguiendo las pistas evidentes que ellos habían ido dejando por el camino.

[845] Esta reconstrucción está claramente determinada por el contexto que sigue, y ha sido aceptada por todos. Snell la atribuye a P. Maas en el aparato crítico de su edición del papiro.

[846] Los deportistas se sometían a la infibulación, o ligadura del prepucio, para una mayor comodidad (cf. SANSONE [1992: 120, fig. 23]). Ahora también los sátiros aparecen infibulados, lo que hace que sus grandes y largos falos tradicionales parezcan colas de ratón. Ante este espectáculo Dioniso confirma su sospecha de que aquéllos tienen la intención de dedicarse a esta nueva actividad de las competiciones atléticas. En cualquier caso, es clara la comicidad de la situación.

[847] Ya el propio Lobel se dio cuenta de la muy probable relación con el proverbio que suelta Filocleón en ARISTÓFANES. *Las avispas* 1431: «Que cada uno haga el trabajo que sabe». Y en nuestro caso es un lugar común del drama satírico: los sátiros se ponen manos a la obra en un asunto que desconocen.

[848] El término aquí utilizado es *isthmiázein,* sólo conocido hasta ahora a través de Hesiquio, Focio y la *Suda.* Su significado en este verso pienso que no es exactamente que los sátiros toman parte en los Juegos Ístmicos, como sucede con el compuesto que encontramos al final del Fr. 78c *(sunisthmiázein).* sino simplemente que se están ejercitando en las diferentes pruebas deportivas. Pero es curioso comprobar la interpretación de Hesiquio y la *Suda* (para Focio significa «beber», probablemente entendido como derivado de *ísthmos,* «garganta», o, tal vez mejor, de *ístmion*, «faringe»), en cuyas glosas correspondientes se interpreta como un término proverbial para aludir a un estado de enfermedad, porque, explican los lexicógrafos, la época en que tenían lugar estos Juegos (finales de abril) era proclive a producir enfermedades. KAZIK-ZAWADZKA (1962: 44) da una interpretación del proceso semántico tal vez un tanto audaz: el sentido general del pasaje —el que los sátiros tomen parte en los Juegos Ístmicos en

vez de dedicarse a su verdadera ocupación— habría llevado a entender este comportamiento como sinónimo de «perder la cabeza, estar enfermo». Mi colega F. García Romero sugiere la posibilidad de entenderlo en un sentido muy general: «vienes a los Juegos Ístmicos» (para competir o simplemente como espectador) (cf. GARCÍA ROMERO [2001: 126s.]).

849 La interpretación más extendida de este punto del texto es que los sátiros deben de haber robado a Dioniso algunas de sus pertenencias para poder pagar las ofrendas votivas que ahora dedican en el templo de Posidón. Dado el contexto de drama satírico, WINNINGTON-INGRAM en su reseña al *Appendix* de LLOYD-JONES, en *CR* 73 (1959), 239-241, destaca el paralelismo —a su juicio, buscado— entre los términos «brazos» y «tesoros» en este mismo verso, y sugiere que con esta segunda palabra Esquilo se está refiriendo a los «falos» de más arriba.

850 Esta última línea (36) de la primera columna del papiro presenta un texto en bastante mal estado, por lo que los editores de las colecciones convencionales prefieren no reconstruirlo. Pero no han faltado diversos intentos: Cantarella sugiere: «estas riquezas… para el árbitro de las pruebas», con lo que se estaría aludiendo a que los sátiros están utilizando los dineros de Dioniso para comprar a los árbitros; Kamerbeek: «al haber dedicado estas riquezas (los retratos ofrendados al templo, según K.) al protector (Posidón, para K.) de los juegos»; Mette: «y un regalo salido de mis riquezas. ¿Esto para el que te ayuda en tus fatigas?»; M. di Marco se aproxima bastante a la propuesta de Kamerbeek, aunque piensa que el final se está refiriendo a los trabajos y fatigas que están pasando los sátiros; finalmente, GRONEWALD (1975): «y las riquezas que quedaban, ésas las has echado a perder al entrenarte». De otro lado, según la ordenación propuesta por Snell (cf. Introducción a la obra) esta resis de Dioniso, con su reproche de los sátiros, continúa en la columna primera del segundo fragmento (2a col. I = Fr. 78c, col. I Radt).

851 Aquí empieza lo que queda de la segunda columna del primer trozo del papiro (la col. II: líneas 25-36 de esta segunda columna [= líneas 61-72 de todo el fragmento 1], puesto que se han perdido las primeras 24 líneas). Según la disposición propuesta por Snell (cf. la Introducción) esta parte iría detrás de la columna primera del fragmento 2a y antes de su segunda columna (o sea: 2a col. I + la col. II + 2a col. II; cf. en nota posterior la reconstrucción textual completa sugerida por el propio Snell). De acuerdo con esa interpretación, estos versos últimos del Fr. 78a serían el principio de un nuevo parlamento de Dioniso —continuado en la segunda columna del Fr. 78c—, donde el dios intenta defenderse de las probables acusaciones previamente lanzadas contra él por Sileno como representante de los sátiros (cf. Fr. 78c, col. I).

852 Dado el contenido del texto (la acusación de afeminamiento, etc.) parece seguro que estas palabras estaban en boca de Dioniso.

853 Las tres primeras líneas (61-63) de esta intervención del dios son escasamente reconstruibles (Snell llega a leer: «… estas cosas ya …»), pero Mette, no obstante, configura un verso entero en estos términos: «¿Acaso no me estás haciendo cosas vergonzosas y no soportables por mi parte?». Por razones de eficacia en la localización

del texto, sigo aquí la ordenación de Radt (y Diggle).

[854] Mette: «el cuello». Probablemente haya que entender de manera metafórica esta alusión a un escudo.

[855] Cantarella: «por toda la ciudad», basándose en el paralelismo con SÓFOCLES, *Electra* 642.

[856] Las diversas propuestas de reconstrucción son simples variantes léxicas de la misma idea general. Por ejemplo, Mette: «lanzando reproches».

[857] Esta reconstrucción *(téchnēn).* generalmente aceptada, pertenece al propio Lobel, basándose en HESIQUIO, σ 596, que da un sintagma idéntico a este final del verso *(sidērîtin téchnēn,* «el arte del hierro»: el de la guerra, pero otros lo dicen del de Jantio, o sea el de la forja), aunque realmente allí se está haciendo referencia a ÉUPOLIS, 283 K-A, como certifica PÓLUX, 7.106. Ahora bien, más problemática es la cuestión de a qué se está haciendo referencia con esta expresión de «el arte del hierro»: Setti, pp. 115-117. se inclina porque Esquilo alude al lugar común del rechazo de Dioniso a todo lo que signifique «guerra. armas, etc.»; por el contrario, Lloyd-Jones acude a este verso entre otros para apoyar su hipótesis de que tal vez el interlocutor incógnita de este papiro es Hefesto, el dios de la metalurgia. A mi juicio, dado el contexto siguiente del pasaje, es más comprensible entender aquí una referencia en el primer sentido, puesto que no en balde en la glosa de Hesiquio se agrupan ambas interpretaciones y, aunque la segunda sea la oportuna para Éupolis, nada hay en contra de que Hesiquio, o más conscientemente la tradición anterior, haya incluido la primera interpretación a partir de este pasaje de Esquilo.

[858] Algunas conjeturas: «nada soy entre los hombres» (Mette); «nada (soy), si se trata de luchar» (Kamerbeek); «ni siquiera estoy incluido entre los hombres» (Lloyd-Jones); «una nulidad, a no ser en lo que atañe a la bebida» (Setti).

[859] La idea que predomina en la mayoría de las reconstrucciones, es: «y ahora estas otras e imprevistas recriminaciones me lanzas». Pero el problema es determinar a qué se está refiriendo aquí en concreto: Setti, pp. 117s., pensó en la huida de los sátiros del lado de Dioniso tras robarle: Di Marco, p. 406, piensa mejor en las nuevas modas a que aquéllos ahora se dedican, olvidando su vieja entrega a la danza, sugerencia a mi juicio oportuna; de forma más concreta, aunque tal vez un tanto excesiva, Snell supone que el dios se está refiriendo a los nuevos instrumentos que ahora manejan sus antiguos servidores, a los cuales, en su opinión, se volverá a hacer alusión al final del Fr. 78c, cuando el personaje que habla con Sileno y su grupo les hace entrega de unos nuevos «juguetes»; «y ahora estos otros e inesperados instrumentos».

[860] Mette: «las cosas que he escuchado». Snell: «las armas a tu disposición».

[861] El término griego es *plúnein* («lavar»), aquí usado con sentido metafórico (cf., por ejemplo, en español la expresión «darle a uno un baño»), empleo éste probablemente frecuente en la lengua popular, como lo pone de manifiesto su uso en la Comedia.

[862] Todas las reconstrucciones tienden a la misma idea: «y a mi fiesta», o «y a mi danza».

[863] De la fiesta, de la danza.

[864] Kamerbeek: «más reverente». Snell: «más propicia». Reinhardt/Mette: «tan grande de hombres». Lloyd-Jones: «de la región del Istmo», dentro de su interpretación general de que en la obra Dioniso llega al Istmo para implantar sus nuevos ritos báquicos. De otro lado, según la ordenación de Snell este parlamento de Dioniso continúa en la col. II del fragmento 2a (= Fr. 78c, col. II).

[865] Es otro fragmento del mismo papiro *(POxy* 2162, Fr. 1b), del que Lobel sugirió que correspondía a los finales de línea del Fr. la col. II. El texto es prácticamente ilegible y la mayoría de los editores han desistido de reconstruirlo (Diggle ni siquiera lo edita): de las 12 líneas sólo se podría tal vez leer «de ninguna manera» en la 1.4. Snell supuso que había que incluirlo al final del Fr. 2a col. I y. por lo tanto, antes del Fr. la col. II, según su propuesta de ordenación. Mette acepta la ubicación de Snell, e intenta una reconstrucción *exempli gratia* basándose en el contenido de la posterior contestación de Dioniso que, según la ordenación de Snell adoptada por Mette, iría a continuación (Fr. la col. II= Fr. 78a 61 ss.). Pues bien, Mette supone que antes de esa contestación del dios, en la que se defiende de una serie de acusaciones, ha tenido lugar otro parlamento de Sileno en el que se daba salida a tales reproches: «SILENO. — … como conviene a un libre… de ninguna manera… está en una situación francamente mala, y las demás cosas tales cuantas es preciso realmente que yo aprenda; sólo me ordenas giros de bailes, y eres siempre un afeminado sin coraje como no hay otro. ¿Quién de los jóvenes o de los viejos gusta de tu fiesta?…».

[866] Para la información general sobre este papiro, cf. nota primera al Fr. 78a. Este Fr. 78c se corresponde con el Fr. 2a (cols. I y II) y también con el 2b de la edición inicial (1941), puesto que en el vol. XX de estos papiros (1952) Lobel añadió al 2b un pequeño trozo más, que posibilitó, sobre todo, que el fragmento 2b se acoplara debidamente a la parte final de las líneas 48-51 (= 84-87 Snell) de la segunda columna (Fr. 2a col. II + 2b).

[867] Según la mencionada ordenación de Snell, esta columna I continúa la columna I del fragmento la (la col. I + 2a col. I). Cf. la Introducción a la obra.

[868] Para los que aceptan la ordenación de Snell, este texto continúa la resis de Dioniso al final del fragmento la col. I (Fr. 78a col. I línea 36: «[riquezas] … estas … [fatigas]») y, ahora, el dios cierra su intervención deseando lo peor para Sileno y sus sátiros, si persisten en el rechazo de la antigua alianza. En una nota posterior daré para comodidad del lector la reconstrucción propuesta por Snell de este hipotético segundo gran bloque.

[869] Esta alusión del dios a un juramento de los sátiros como argumento de su invectiva contra ellos se hace difícil de interpretar. Puede ser que se trate de un juramento de fidelidad entre ambos, cuya ruptura el dios ahora les reprocha, pero este vínculo entre ellos parece extraño, dado que la relación convencional es de servidumbre al dios. Pero también puede tratarse de un nuevo juramento con Posidón, lo que Dioniso critica con dolor. La reconstrucción de Snell sugiere una tercera posibilidad: los sátiros se han conjurado entre ellos contra el dios (cf. en nota posterior la traducción del texto propuesto por Snell), y en esta línea también Gallo, pp. 129-131, reconstruye a título de ejemplo: «Y si está juramentado por tu parte despreciarme…».

[870] Tras el parlamento acusatorio de Dioniso, parece verosímil que Sileno contraatacase y recriminase a su viejo dueño la mala vida que ha llevado a su lado. La mayor parte de la crítica moderna coincide en atribuir estas palabras a Sileno.

[871] O sea, esclavo en tercera generación.

[872] HENRY - NÜNLIST (2000: 15) proponen reconstruir las últimas líneas así: «… como un esclavo o un triple esclavo … dueño con justicia … aunque me peleo sin cesar con un incómodo lecho e incómodo mal alojamiento, ninguna piedad sientes para conmigo. Y yo huyendo de estas muy penosas compañías…».

[873] Suele aceptarse que aquí Dioniso deja entrever su situación de debilidad ante la postura firme de los sátiros. Reinhardt/Mette reconstruyen *exempli gratia*: «¿Acaso por haber sufrido algo terrible, miserable, y no por haber llevado a cabo muchas cosas por las que pronto recibirás el castigo debido?».

[874] El coro debía de responder con energía. Snell/Mette sugieren: «Ea, habla con coraje. Yo permaneceré en el templo…». HENRY - NÜNLIST (2000: 16): «Con coraje soportaré las manifestaciones de violencia, si para el templo…».

[875] Snell reconstruye así su hipotético gran segundo bloque del texto originario del papiro: (Fr. 2a col. I) «DIONISO. — …, pero si está juramentado por tu parte adoptar una postura de hostilidad contra mí; ¡ojalá te mueras de mala manera y…! / SILENO. — … sea preciso para ti … como un esclavo o un triple esclavo … amo justo … con incómodo lecho e incómodo mal alojamiento siempre dentro de la muy lamentable norma de este viejo. Pero yo huyendo de estas terribles ocupaciones propias de un pulpo, he abandonado este… / DIONISO. — ¿Acaso por haber soportado algún terrible … y no por haber hecho muchas cosas… / CORO. — Ea, habla con coraje; que yo permaneceré en el templo… // (Fr. la col. II) DIONISO. — … estas cosas ya … habiendo ocultado con el escudo … y difundes cual semilla esta historia…. y peroras contra mí lanzándome reproches, de que nada soy en el arte del hierro, y afeminado sin coraje, nada soy … y ahora estos otros e inesperados [instrumentos], las más odiosas de las armas están a tu disposición, y me afrentas a mí mismo y a la danza de coros … con motivo de la cual reúno a una multitud [muy propicia]» (aquí continuaría el Fr. 2a col. II: « … y ninguno de los viejos ni los más jóvenes …»). Mette, aunque sigue la ordenación general de Snell, adopta el criterio de Reinhardt de que el parlamento de Sileno era en tetrámetros trocaicos, en paralelo con la intervención en igual metro de este mismo personaje en el Fr. 78a, lo que supone que el texto reconstruible tiene que ser claramente más largo: «SILENO. — Nunca, ni aunque sea preciso que yo te sirva como compañero de lecho, no me persuadirás a mí tan maltratado cuanto ni siquiera un tirano explotaría a ningún doble o triple esclavo. Y nunca fuiste un amo justo de forma que pudiera devolverte ni una sola cosa. Yo me consumía en un incómodo lecho y en un incómodo mal alojamiento y siempre en la muy lamentable norma de esta vieja vida, trabajando para ti. Pero yo, huyendo con mis hijos de estas terribles ocupaciones propias de un pulpo, he abandonado esa infamante vida». Mette continúa, en paralelo a Snell: «DIONISO. — ¿Acaso por haber soportado algo terrible, malvado, y no por haber hecho muchas cosas cuyo castigo pagaréis muy pronto? / CORO. — Ea, habla con ánimo; yo permaneceré en

el templo …». A continuación Mette introduce el fragmento lb del papiro (= Fr. 78b), cuya reconstrucción ya he recogido en la nota a ese fragmento anterior.

876 Según la ordenación de Snell este pasaje (2a col. II del papiro) va detrás del parlamento de Dioniso en el fragmento la col. II (= Fr. 78a col. II), de forma que la intervención última del dios allí continúa en las primeras líneas (37-73 Snell - 42-78 Snell) de aquí. Para MELERO (1995: 69s.) aquí comienza la tercera sección del papiro: la escenificación de la cobardía de los sátiros.

877 En este parlamento el dios contrapone el mundo de las competiciones deportivas de Corinto al de los concursos dramáticos de Atenas.

878 Es difícil precisar el valor de este término «de doble fila» *(dístoikhos)* aplicado a un coro, aunque de una u otra forma la crítica ve en él una referencia al mundo de los coros del Teatro (cf. la provechosa nota de Pozzoli, pp. 172s.).

879 En época de Píndaro la corona de los vencedores en estos Juegos Ístmicos era de apio seco (más concretamente, suele pensarse en el año 475-474 a. C. como fecha de la adopción del apio). Pero antes y, de nuevo, a partir del siglo II a. C.) era de pino. Cf. GARCÍA ROMERO (1992: 222).

880 La planta de Dioniso: la contraposición pino/yedra equivale al enfrentamiento Posidón/Dioniso.

881 La mayoría de las reconstrucciones apuntan a la misma idea: «[sientes] estima».

882 Suele aceptarse la idea general de la propuesta de Snell: «mordido solamente».

883 Las sugerencias para este final de verso son numerosas. Snell: «los dardos», y sugiere que se trata de un adelanto de los regalos (= instrumentos deportivos: jabalinas, etc.) que trae el personaje (Sísifo, para Snell) que interviene en los vv. 49-85ss. Reinhardt/Mette: «las antorchas» en relación con el humo del verso anterior (el humo no quema, pero sí el fuego), y piensa en una escena paralela a la de ARISTÓFANES, *Tesmoforias* 726ss., cuando las mujeres se disponen a quemar en una hoguera al Pariente de Eurípides. HENRY (2001: 12) propone leer: «Y no ves los [líos *(klaúmata)*] que ya casi están aquí», poniéndolo en relación con la amenaza a que se alude tres líneas más abajo y dentro de la idea general de Lobel: «No ves los líos en los que te estás metiendo»; y sugiere su repetición al final del canto del coro: *«Y tú a otros [entrégales] esos [líos]»*, frente a la sugerencia generalmente aceptada de Snell: «entrega a otros estos regalos», que estaría haciendo referencia a los regalos mencionados en las líneas siguientes.

884 Suele aceptarse la propuesta de Lobel: «¿por qué contra mí».

885 La reconstrucción más aceptada es: «sin cesar?».

886 En los vv. 46/82s. Snell, seguido por una mayoría, propone: «En cambio entraré en el templo ístmico de Posidón».

887 La mayoría acepta la sugerencia de Snell: «Y tú [entrega] a otros estos [regalos]», donde el término «regalos» se identifica a «las armas» del v. 42/78 Snell. Pero menos problemática me parece la conjetura de Henry mencionada en ese verso anterior, y que a su juicio se repetía en el texto: «Y tú [entrega] a otros esos [líos]».

888 Sobre el difícil problema de identificar a este interlocutor, cf. la Introducción a la

obra.

[889] Mette: «aquí». Barigazzi: «ahora».

[890] Sobre la interpretación de este término (instrumentos atléticos/algún tipo de cepo), y su relación estrecha con la cuestión de la identidad del personaje, cf. la Introducción. Además, si se acepta la opción Dioniso-cepos hay que ver aquí una intensa ironía.

[891] Serán, pues, objetos de madera y metal.

[892] Es claro que el segundo interlocutor del diálogo es el coro, representado por el corifeo o por Sileno —este último debía de desempeñar un papel bastante próximo en los dramas satíricos, al menos en sus etapas más antiguas (a la hora de compararlo con *El cíclope* euripídeo como testimonio, no hay que olvidar su fecha bastante tardía, *ca.* 408 a. C.) —. Aquí me inclino por la opción del corifeo en el mismo sentido que lo hacía en el diálogo inicial del Fr. 78a (cf. nota pertinente).

[893] Este verso es el punto de apoyo del motivo «la cobardía de los sátiros» para los que suponen que el regalo son los instrumentos atléticos. Los que optan por los «cepos» suponen aquí un nuevo acto de rebeldía de los sátiros.

[894] Debe tratarse de una alusión a una frase proverbial del tipo de «Trae mala suerte rechazar un regalo» (cf. Setti, p. 419), sólo que tendría una intensa carga irónica si la escena es entre Dioniso y el corifeo.

[895] El arte atlética.

[896] Lobel: «en ése destacar».

[897] Lobel: «¿Qué te apetece hacer a cambio, si te concedo hacerte a la mar?», lo que supone que estaríamos en los momentos finales de la pieza, en cuyo cierre el coro de sátiros se marchaba por mar; pero no parece que haya mucho apoyo para este supuesto desenlace. Kamerbeek abre una nueva línea interpretativa, seguida por otros, sugiriendo un sentido figurado; «¿Y qué? No me agrada actuar a mi vez como si navegase contra el viento», en la idea de que ahora los sátiros comienzan a ceder, convencidos de la imposibilidad de mantenerse en su postura inicial. HENRY - NÜNLIST (2000: 16): «¿Cómo obrar? ¿Qué hacer? Tu abordaje (en referencia a la entrega de juguetes arriba aludida) no me agrada».

[898] El dios y los sátiros. Así, este término se convierte en la piedra angular del engaño-castigo que proyecta el dios (cf. la Introducción a la obra).

[899] Lloyd-Jones: «[es la cosa] más agradable». Henry: «Tomar parte en los Juegos Ístmicos [con aquellas cosas/personas con las que sea] más agradable».

[900] El papiro no permite precisar la forma verbal concreta aquí utilizada, tal vez un participio de presente en nom. sg. («llevando»).

[901] Snell en su revisión del papiro en 1966 (p. 89. n. 17 en la ed. de Seidensticker) sugiere: «Nadie intervendrá en el certamen llevando estas cosas». Quienes dos versos más arriba entendían una alusión a una salida por mar, ahora suponen: «embarcará». A su vez, en la interpretación de Di Marco la referencia es a la acción de subirse al carro en el que aparentemente habrán de competir Dioniso y los sátiros («subirá»).

[902] En la propuesta de Di Marco el que va a ir a pie es el que va a tirar del carro, o

sea. los sátiros.

903 Para comodidad del lector doy a continuación de forma seguida la reconstrucción que adopta Lloyd-Jones, con propuestas propias y de otros, de todo el material papiráceo, para el que adopta la ordenación de Snell: «¿?. — … al ver unos retratos no al modo de los hombres… Pero hagas como hagas, todo esto es piadoso por tu parte. / CORO. — Realmente mucho te soy deudor por esto: eres una persona benevolente. Escuchad todos, y en silencio… observa si… esta imagen es más… a mi aspecto, la imitación de Dédalo. Sólo le falta hablar. ¿Observas esto?, ¿ves?, avanza, acércate. Estas ofrendas votivas traigo como adorno al dios, súplica bellamente pintada. A mi madre le crearía dificultades. Pues si ella pudiera verlo, con seguridad se daría la vuelta y daría gritos creyendo que era yo, al que crió: tan parecido es este retrato. Ea, contemplad la mansión del marino que sacude la tierra, y que cada uno clave el veraz mensajero de su hermosa figura, heraldo sin voz, obstáculo de viandantes, el cual al menos impedirá el paso a los extranjeros, lanzando una mirada que infunde miedo. Salud, soberano, salud, Posidón, protector … / DIONISO. — Suponía yo que efectivamente os encontraría, amigos. No voy a decirte eso de: "No era claro que estuvieses de camino"; la propia ruta me lo comunica, … viendo a estos … esto y claramente me guiaba … al ver los falos cual colas de ratón y cortos. que has estado practicando la competición ístmica y no te has descuidado, sino que te has estado ejercitando debidamente. Si efectivamente te hubieses atenido al viejo proverbio, más natural habría sido que hubieses prestado atención a la danza; pero tú estás practicando las pruebas ístmicas y, tras aprender modas nuevas, ejercitas tus brazos, con lo que estás echando a perder mis tesoros. Estas posesiones … ¿No está acaso juramentado por tu parte despreciarme? ¡Ojalá perezcas de mala manera y … (Lloyd-Jones evita reconstruir las siguientes 15 líneas por la mala situación del texto; cf., no obstante, la propuesta de Snell en la nota previa en que recojo la traducción de su reconstrucción del texto) … esto ya … habiendo ocultado con el escudo … y difundes cual semilla esta historia … y peroras, lanzando contra mí tu resentimiento, que nada soy en el arte del hierro, sino un afeminado sin coraje, y ni siquiera estoy incluido entre los hombres. Y ahora estos otros e inesperados instrumentos, las más odiosas de todas las armas, están a tu disposición. Y me afrentas a mí mismo y mi danza, con motivo de la cual reúno a la multitud de la región del Istmo, y ninguno de los viejos ni de los más jóvenes está ausente por su voluntad de estos coros de doble fila. Tú, por el contrario, practicas las pruebas ístmicas, y coronado con ramos de pino en modo alguno concedes estimación a la yedra al menos. Pues bien, esto va a llorarlo no mordido por el humo. ¿No ves que están cerca tus seres queridos? / CORO. — Pero nunca saldré yo del templo, y ¿por qué lanzas contra mí sin cesar estas amenazas? En cambio entraré en el templo de Posidón en el Istmo, y tú entrega a otros estos regalos. /?. — Puesto que quieres aprender estas novedades, yo te traigo estos nuevos juguetes recién fabricados con el hacha y el yunque. Aquí tienes el primer entretenimiento. / CORO. — Para mí no. Dáselo a alguno de tus amigos. /?. — No lo rehúses, aunque sólo sea por el augurio, amigo. / CORO. — ¿Qué deleite tiene que haber en esto?, y ¿qué uso he de darle? /?. — Tiene que ver con ese arte que precisamente has

adquirido. /CORO. — ¿Y qué contraprestación puede agradarme por concederte la travesía por mar? /?. — Participar en los Juegos Ístmicos, la empresa más agradable. / CORO. — Llevo… subirá a bordo. /?. — … irás a pie… llevando los tobillos …».

904 En el vol. XX (1952) de los Papiros de Oxirrinco, p. 167, Lobel incluyó un nuevo resto (Fr. 3), que consideró muy próximo al trozo aquí incluido en el Fr. 78c. Su utilidad es prácticamente nula por ahora, dado que se trata de cuatro líneas en las que escasamente se leen algunas letras (no obstante, Mette en la 1. 2 reconstruye «herman…»).

905 Pienso que se trata de una doble denominación para el mismo tipo de danza. Buena prueba de ello es que, a continuación, Ateneo pasa a describir la *skṓps* y pone como ejemplo una cita de Esquilo en la que, precisamente, se utiliza el término *skṓpeuma.*

906 Para la posible relación con el Fr. 339, así como lo concerniente a los hechos de *realia,* cf. ese otro fragmento y las notas pertinentes. Que este tipo de danza era característico del drama satírico lo atestigua FOCIO, *Léxico* II 168, 1 Naber *(s.u. skṓps).*

907 Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 12.

908 Hesiquio no da en esta glosa la explicación del término glosado. Pero por la etimología y el contexto puede sacarse la conclusión de que debía de significar algo así como «recitación de yambos al son de la flauta» (tal vez, incluso, más en concreto «acción de tocar la flauta», lo que lo haría casi sinónimo de *aúlēsis).* En cualquier caso, este término nos pone de manifiesto una vez más la antigua y estrecha relación entre el yambo y la flauta.

909 Tanto la glosa de Elio Dionisio como la paralela de FOCIO, *Léxico*, p. 655, 12 Naber *(s.u. pso),* están corruptas (cf. notas posteriores). En este punto Erbse sugiere una laguna: «Es un terminillo abreviado [de *psóthos* «suciedad»]. METTE (1959: *Fr.* 21): «[*Psóthos*] es [la forma plena del] terminino abreviado».

910 Aquí los recientes editores de los fragmentos de Aristófanes (cf. nota siguiente) han supuesto una laguna, que reconstruyen así: «Llaman *psóthos* [a la suciedad y *psothoiós* al sucio]». Tras esta explicación lexicográfica vendrían las citas literarias pertinentes, en este caso de Aristófanes y Esquilo.

911 ARISTÓFANES, *Fr.* 923 K-A. El texto de la cita, dado el estado y forma de redacción de la glosa, es bastante problemático (cf. nota anterior). Tras la mención de Aristófanes dice la glosa: «llenos de olor a cabra, y de suciedad *(psóthos*; *psothoiós* en Focio), y de inmundicia y de suciedad *(psóthos)*», tras lo cual viene la mención de Esquilo y el título de *Los emisarios.* Ante tal estado de cosas, las soluciones propuestas por la crítica filológica son muy variadas, aunque podemos resumirlas en tres grandes bloques: unos, p. ej. Nauck[2], atribuyen toda la cita a Aristófanes, y suponen que la mención de Esquilo al final hay que entenderla en el sentido de que en el poeta trágico aparecía simplemente el término inicial de la glosa: *psó.* Otros lo interpretan en sentido totalmente contrario. Pero en ambos suele haber unanimidad en suponer aquí dos citas, dada la repetición del término *psóthos,* pues se hace difícil admitir ese doble empleo de forma tan seguida. Finalmente, la postura intermedia sugiere que tal vez haya que atribuir

una cita a cada autor, por lo que la segunda correspondería a Esquilo. METTE (1959: Fr. 21), adoptando una conjetura de Meineke, supone en la cita esquílea también la presencia del término «lleno» al final de la línea, de forma que se completaría un final de trímetro yámbico, a falta sólo del monómetro inicial y con cesura tras la segunda breve, tipo que Korzeniewski en su manual de Métrica cataloga como el segundo más frecuente estadísticamente en Esquilo.

912 Doy en la traducción la propuesta textual de Radt.

913 Cf. Test. 78.

914 Escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 815: «Solían (los antiguos) anunciar lo sucedido por medio de mensajero. ¿Por qué motivo? Esquilo en *Las tracias* adelanta la muerte de Áyax anunciándola por medio de un mensajero. Pues bien, (Sófocles) presentó a la vista lo que estaba sucediendo, tal vez porque quería innovar y no continuar la versión de otro, o mejor porque quería impresionar». Escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 833 (= fuente del Fr. 83).

915 Escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 134: «Probablemente él (Sófocles) determinó que el coro estuviese compuesto de salaminios porque hablaban abiertamente como hombres libres y porque compartían el sentimiento de estar como ciudadanos … Mientras que la solicitud de las cautivas de guerra, como Esquilo en *Las tracias,* no encaja en un buen personaje teatral: mira, por ejemplo, cómo iba a ser que las cautivas recriminaran a Menelao».

916 Cf. MARTIN (1975: 162-183).

917 *TrGF Adespota* 110: CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromata* II 15,63,4: «Pero tampoco Áyax se mantuvo callado, sino que, cuando se disponía a auto-degollarse, gritó:
»AYÁX. — *En verdad que ningún pesar hay que muerda el alma de un hombre libre en igual medida que la privación de la honra. Eso yo lo he sufrido y la profunda mancha †de mi calamidad sin cesar† desde lo más profundo me remueve, agitado por los punzantes aguijones de la rabia (lússa)*» (en el pasaje corrupto adopto la conjetura de Süvern).

918 Martin (cf. nota previa) sugiere con buen criterio que, aunque el pasaje no sea esquíleo, se atiene fielmente al espíritu del Fr. 177, con su insistencia en el sufrimiento y la deshonra. Por mi parte, destacaría la presencia del término *lússa,* esa rabia que se apodera de los mortales y a través de la cual los olímpicos llevan a su cabo sus planes, un concepto plenamente esquíleo, aunque no es menos cierto que vuelve a aparecer en la pieza sofoclea (v. 452: *lusssṓdē nóson,* «enfermedad de loca rabia»). Igualmente esquílea es la imagen del «dolor que muerde el alma» (cf. el paralelismo lingüístico entre este fragmento y *Persas* 846-848: «esta calamidad me muerde más que ninguna, cuando escucho la privación de honra de mi hijo…»). Ahora bien, podría pensarse que la aceptación de este fragmento conllevaría la asunción también del episodio de la matanza de ganado en Esquilo —narrada o presentada—, sobre la que no tenemos ningún otro dato; pero pienso que no es necesario, puesto que el texto alude simplemente a la excitación emocional del héroe, cuyo resultado inequívoco era el suicidio. Welcker lo había atribuido al *Áyax* de Teodectas.

[919] Cf. en nota previa el testimonio del escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 815.

[920] Cf. ya en HESÍODO, *Fr.* 250 M-W; PÍNOARO, *Ístmica* VI 35-56.

[921] Cf. MARTIN (1975: 170-173). Los testimonios iconográficos sobre la muerte del héroe en general son numerosos.

[922] La presencia del primero se justificaría por su papel relevante probablemente en la tragedia siguiente del conjunto trilógico *(Las salaminias).* Pero también la figura de Tecmesa pudo tener incluso relevancia en la obra, a la luz de los componentes del coro, cautivas tracias como ella. En este sentido también, DAVIES (1973) habla del *leitmotiv* de Tecmesa cubriendo con un manto *(phâros)* el cadáver del héroe muerto, tema que aparece en SÓFOCLES, *Áyax* 915-919, pero que es anterior, como demuestra esa cerámica, lo que supone la posibilidad de que lo hubiese utilizado ya Esquilo (cf. Fr. 216, perteneciente a *Las salaminias.* la tercera pieza de la trilogía).

[923] No obstante, hay un problema, difícil de resolver, en un dato que nos proporciona el escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 134 ya descrito, cuando alude a un posible enfrentamiento de las mujeres del coro esquíleo con Menelao. Radt se adhiere a la interpretación que dio van Leeuwen, que restringe la aplicación del comentario a la intervención crítica del corifeo en SÓFOCLES, *Áyax* 1091-1092. Pero el texto del escolio es difícil de entender.

[924] Un elemento menos conocido del relato mítico de Áyax es su invulnerabilidad, paralela a la de Aquiles en cuanto que era parcial: Heracles llegó a Salamina cuando Áyax acababa de nacer y, tomándolo en sus brazos, lo cubrió con su piel de león al tiempo que pedía a los dioses la invulnerabilidad para el pequeño; pero esta prerrogativa no fue sobre todo su cuerpo (quedó vulnerable el cuello, o la axila) por diferentes motivos según la diversa tradición mitográfica. La información pormenorizada al respecto nos ha llegado en los escolios a Homero o a Sófocles, pero podemos decir que el motivo existía al menos ya desde PÍNDARO, *Ístmica* VI, y Esquilo. Para los pormenores de variantes y de fuentes, cf. RUIZ DE ELVIRA (1975: 35 ls.).

[925] Para su representación iconográfica que describa más claramente la tradición textual, cf. el artículo correspondiente dentro del *LIMC.*

[926] Casi todos los críticos admiten que estas palabras estaban en boca de un Mensajero, que traía a escena la noticia del suicidio de Áyax. Para ello se basan en el testimonio del escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 815 (cf. Introducción).

[927] Un problema delicado es qué parte del texto del escoliasta, desde «Sobre esto Esquilo dice…», hay que atribuir como cita más o menos directa. Toda la crítica admite la expresión que arriba he destacado en el texto, pero hay una gran disparidad de criterio respecto a lo restante (en el aparato crítico de Radt puede verse todo un bosque de tentativas). Pero tal vez lo más prudente sea aceptar, por razones sintácticas, el texto indicado, pero hay que suponer que Esquilo de alguna manera entraba en los pormenores de la historia del héroe en lo concerniente a su invulnerabilidad y su incidencia a la hora de darse muerte.

[928] Cf. sobre la identidad de esta diosa la Introducción a la obra.

[929] SÓFOCLES, *Áyax* 834.

[930] La fuente de este fragmento es el pasaje de *Las ranas* de Aristófanes en el que Eurípides está parodiando a Esquilo al criticarle que siempre está repitiendo lo mismo en sus partes líricas. En este caso concreto varios escolios nos informan que esta expresión provenía de *Las tracias.*

[931] Aunque la cita esquílea propiamente dicha no permite, dada su brevedad y estructura métrica, hacer conjeturas precisas, debemos suponer que se trata de un texto perteneciente a un pasaje lírico, puesto que en este punto del *agón* entre Esquilo y Eurípides en la comedia aristofánica, el último está ridiculizando las partes líricas del primero, como bien podemos detectar en las restantes citas esgrimidas en la intervención de Eurípides.

[932] Es difícil imaginar a qué se está refiriendo la expresión esquílea; de entre las propuestas más aceptadas podría destacarse la que piensa en la espada, lo que estaría en relación con el fragmento anterior, aunque tiene el inconveniente de que la tradición más extendida habla de que Áyax se precipitó sobre su espada, clavada en el suelo, y no viceversa; otra sugerencia sería la del ejército griego que, furioso contra el héroe por la masacre cometida sobre los ganados, se erige como una amenaza comunitaria contra Áyax. BLASS (1897: 154-155) piensa en las aves rapaces precipitándose sobre el cadáver de Áyax. dentro de su hipotética unión de este fragmento con el 282 (cf. este último y notas correspondientes).

[933] Sobre la fuente, cf. parte primera de la nota al Fr. 4a. En el caso del 84a, el estado del palimpsesto no permite leer la cita de Aristófanes («… y así también en Aristófanes en *Los freidores [Tagēnistaí.* Fr. 542 K-A]. Y en Esquilo en *Las Iradas*: …»), pero debemos deducir que la cita de Aristófanes tenía algo en común con la posterior de Esquilo, aunque es muy arriesgado hacer conjeturas dado que el elemento común sería seguramente de tipo lingüístico.

[934] Es un fragmento de una parte lírica, en ritmo eòlico.

[935] Las dos fuentes del Fr. 86 lo mencionan, e igualmente los dos escolios al pasaje aristofánico del Fr. 87. Falta en el *Catálogo* (cf. Test. 78), aunque podía estar recogida en la debatida quinta columna de Dieterich (cf. Introducción General).

[936] P. ej., METTE (1963: 133-136), que agrupa un bloque de piezas, difíciles de encuadrar, en un apartado de obras en torno a Ártemis e incluye: *Las sacerdotisas, Calisto* y *Las arqueras.* Le sigue al menos DEFORGE (1986a: 152-154), que añade *Atalanta* con tratamiento satírico.

[937] Desde Welcker, y a todo lo largo del siglo XIX, se pensó en el episodio de Ifigenia, con cuya obra homónima se la hacía formar grupo trilógico, aunque a este respecto se propusieron diversas opciones.

[938] Sobre la base de este testimonio METTE (1959: 40) adscribe a esta tragedia el *TrGF Adespota* 425 (= PÓLUX, 1, 14: «Los miembros femeninos del servicio de los dioses se llaman "sacerdotisas", "intérpretes de oráculos" *(prophétides)* y *guías de las ceremonias mistéricas»* (en cursiva el texto del fragmento).

[939] Es notable el énfasis que pone Heródoto en señalar que este nuevo parentesco de Ártemis era innovación de Esquilo (cf. Fr. 333 *y* nota).

[940] Como repite varias veces en *Euménides* 19 y 616-618.

[941] TAPLIN (1977a: 422).

[942] Virgilio, a cuya exégesis dedica Macrobio los libros 3 a 6 de sus *Saturnales.*

[943] *Eneida* III 251s.: «Lo que a Febo predijo el Padre omnipotente, a mí me lo predijo Febo Apolo».

[944] En SÓFOCLES, *Fr.* 313 R. puede consultarse otra fuente, específicamente griega, con indicación también del título, y que recoge más testimonios, aunque el texto esquíleo no es tan completo como el testimonio de Macrobio.

[945] ESQUILO, *Euménides* 19.

[946] Sobre la procedencia de este fragmento, cf. la nota correspondiente del Fr. 84. En este caso también varios escolios a la cita aristofánica nos indican que el texto procede de *Las sacerdotisas.* Es un pasaje lírico en dáctilos.

[947] El término «abeja» *(mélissa)* se utilizaba en ocasiones para referirse a las sacerdotisas de Deméter y, por extensión, de otras deidades (la Pitonisa de Delfos. las sacerdotisas de Ártemis, etc.: cf. PÍNDARO, *Pítica* IV 60 y escolios al pasaje). A partir de la forma *mélissa,* Esquilo —único testimonio a través de Aristófanes— ha creado el término *melissonómos,* «guardiana de las abejas», probablemente con un valor semántico muy semejante, pero con el que se precisaba la función de estas sacerdotisas a cuyo cuidado estaban las abejas de la diosa Ártemis.

[948] Cf. Introducción a la obra.

[949] Un escolio a EURÍPIDES, *Fenicias* 1185 nos presenta la variante de que Hera, no soportando la locura de Ixión, sugirió a Zeus el episodio de la nube para poner a prueba la honestidad del héroe.

[950] Algunas fuentes tardías sitúan el castigo de Ixión en el mundo subterráneo.

[951] Cf. Test. 78.

[952] Sobre los posibles componentes de esta trilogía y sus problemas, cf. la Introducción a *Las mujeres de Perrebia.*

[953] PÍNDARO, *Pítica* II 28, se expresa en unos términos semejantes: la insolencia *(húbris)* lo arrastró a la obcecación *(átē).*

[954] Píndaro nos dice de forma sintética: «Aunque había obtenido grata vida al lado de los benévolos Cronidas, no conservó por largo tiempo su felicidad». La oda pindárica suele ser fechada en torno al año 475, pero es muy difícil determinar si es o no anterior al tratamiento esquíleo. Antes de estos autores sólo HOMERO, *Ilíada* XIV 317s., menciona a Ixión, cuando nos habla de la unión amorosa entre Zeus y la esposa del héroe.

[955] En el v. 441 Atena califica a Orestes de «venerable suplicante en circunstancias parecidas a las de Ixión», y el héroe en su réplica (vv. 448-450) alude a la purificación que precisa todo homicida con sangre de un animal lechal. Más adelante (vv. 717-718) el propio Apolo menciona de nuevo este paralelismo con el relato de Ixión, y poco después (vv. 725ss.) comenta cómo los dioses deben acoger las súplicas del que les venera *(sébō).* El coro por su parte ya ha expresado en la parte primera de la obra (vv. 271 ss.)

su viejo punto de vista sobre los que han cometido pecado de impiedad *(asebḗs).*

[956] Sobre las razones para mantener este fragmento, frente a la exclusión de Radt, cf. nota al fragmento.

[957] Un epíteto bien conocido de Zeus.

[958] En el pasaje paralelo ya aludido de Píndaro se le califica de *eumenḗs.* A este mismo rasgo se refiere el otro apelativo de Ferecides en la misma fuente: «protector del suplicante» *(hikésios).*

[959] El Fr. 327, transmitido sin título y que contiene una referencia a una purificación de Zeus con sangre de un lechón, ha sido atribuido a veces a este episodio de la purificación del héroe, lo que supone adscribirlo a alguna de las piezas sobre el mito de Ixión.

[960] Snell se basa concretamente en el uso del verbo *katapínei* («bebe») del Fr. 91: en el aparato crítico del CGFP (ed. AUSTIN. 1973) se incluyen observaciones y sugerencias textuales de Snell, y en el Fr. 350, 88, piensa que este término es característico también del drama satírico (cf. E., *Cíclope* 219, IÓN DE QUÍOS. *TrGF* 19 F 29), de donde concluye que también el *Ixión* esquíleo tenía tratamiento satírico. Radt recoge el dato de que esta sugerencia de tratamiento satírico la había hecho ya BLOMFIELD (1826), y considera probable la sugerencia de Snell. Pero no es menos cierto que este término es de uso muy frecuente en los médicos y autores de *realia,* por lo que tal vez no haya una razón clara para abandonar la opción de que fuera una tragedia (cf. SUTTON [1987a: 35]).

[961] Cf. JOUAN - VAN LOOY (1998-2003: VIII/2, pp. 216s.).

[962] SÉCHAN (1926: 392s.).

[963] Hera aparece sentada en cabeza; frente a ella Ixión, sujeto por Ares y Hermes; y cerrando la escena está Atena, que lleva una rueda con alas.

[964] FERECIDES, *FGrHist* 3 F 51.

[965] EURÍPIDES, *Fr.* 424 K.

[966] Ante la dificultad de entender el texto transmitido, la crítica ha aceptado de manera general que en este punto hay una laguna, aunque luego hay diversas propuestas para rellenarla: lo más normal es suponer algo así como «[de Pisión, y Esquilo]».

[967] Las diversas fuentes vacilan sobre el nombre de este personaje mítico (Eyoneo o Deyoneo), pero tal vez la primera sea la originaria (cf. Papiro de Oxirrinco 1241 IV 1).

[968] METTE (1959: 113), tal vez con un exceso de audacia, llega incluso a intentar ver en este punto del escolio una cita directa de la pieza esquílea («tras cavar una fosa… una fina capa de tierra»), y sugiere la hipótesis de que formaría parte de un relato del Mensajero de la obra *Las mujeres de Perrebia.*

[969] Es muy verosímil suponer que en estos relatos mitográficos tardíos quedan elementos de la versión esquílea. Cf. también el escolio a EURÍPIDES, *Fenicias* 1185, o a *Iliada* I 268.

[970] Ateneo está hablando de las flautas *hēmíopoi,* es decir, las que tienen la mitad de agujeros que las normales, o sea, tres en vez de seis.

[971] El término aquí utilizado por Ateneo es *téleioi,* que, opuesto a *hēmíopoi,* significa la flauta que tiene el número completo de agujeros. Pero en la terminología musical el vocablo *téleios* es empleado sobre todo para referirse a la flauta tenor (cf. MICHAELIDES [1978: 44]). Probablemente también habría una diferencia tonal entre una y otra flauta, y no sólo de número de agujeros: la corta probablemente era más dulce, como podríamos deducir de la continuación del pasaje de Ateneo, que llama a la corta «infantil» y añade que Anacreonte la llamaba «dulce».

[972] El fragmento formaba parte de un período anapéstico.

[973] Para la comprensión de texto esquíleo, cf. la fuente. Se está aludiendo a la flauta de tres agujeros.

[974] El término empleado por Esquilo en esta imagen es «bebe», pero en español la expresión adecuada es «come», para cuando un sonido se impone a otro. Sobre la indicación de Snell al empleo de esta palabra *(katapínei),* cf. la Introducción a la obra.

[975] Este fragmento y el 294 recogen un mismo término *(alástoros)* en casos distintos (nom. y acus. respectivamente) y con distinta adjetivación («propicio», «grande»), Radt, siguiendo una larga tradición filológica al respecto, los funde en uno solo (92a), suponiendo que en el 92 tenemos un error de la fuente, que realmente se estaría refiriendo a *Euménides* 236, donde aparece la misma expresión sólo que en acusativo; y, de otro lado, dada la alusión al *Ixión* en la fuente de este Fr. 92, abre un nuevo fragmento (92a) para traer ahí la referencia sin título que recoge el Fr. 294 (una glosa lexicográfica). En realidad esta solución ya la había empezado a sugerir Nauck en una primera época, pero Nauck² sostiene que se trata de dos fragmentos distintos, criterio que sigo aquí. Primero, por razones lingüísticas y de análisis de las fuentes respectivas: en ambos testimonios se está utilizando un pasaje esquíleo para certificar dos casos gramaticales distintos, lo que en principio apoyaría que efectivamente se trata de dos pasajes esquíleos diferentes (cf. DYCK [1989: ls.]) —claro está, siempre nos queda la solución de pensar en un error de ambas fuentes, que estarían citando de memoria—. Sobre la idoneidad semántica, cf. nota siguiente.

[976] Otro punto difícil es el del significado. La etimología de esta familia léxica ha sido debatida: Chantraine, en su diccionario etimológico, después de pasar revista a las diversas propuestas, se inclina por relacionarla con el verbo *lanthánein,* «olvidar» *(a-lástōr*, «que no olvida, vengador»), que es precisamente la interpretación que da la fuente de este fragmento unas líneas más arriba. En este sentido sería un epíteto perfectamente adjudicable a Zeus, el protector por antonomasia del suplicante y que no olvida las ofensas, como bien certifica la cita de Ferecides recogida a continuación, y que sería lógico que fuera mencionado en una tragedia sobre el infausto destino de Ixión, castigado por Zeus. Así, la aplicación del adjetivo «propicio» *(preu-menḗs)* no sería forzada. MOREAU (1985: 261) pone este fragmento como ejemplo de la máxima esquílea de «el aprendizaje a través del sufrimiento».

[977] FERECIDES DE ATENAS, *FGrHist* 3 F 175.

[978] Ambos términos nos sugieren que el tema de la purificación de Ixión y el de su súplica a Zeus formaban parte del argumento de la pieza.

[979] En DEFORGE (1986a: 102s.) puede verse la bibliografía complementaria.

[980] Las consideraciones de AÉLION (1983: vol. I, 96-98) son lógicas pero sin apoyos.

[981] ZIELINSKI (1925: 249ss.).

[982] SCHMID - STÄHLIN (1920-1948: vol. I/2, p. 189).

[983] METTE (1963: 95-99).

[984] GANTZ (1980a: 162) ve ciertas posibilidades en esta propuesta.

[985] Cf. Test. 93b.

[986] HERÓDOTO, II 156, 6, confirmado por PAUSANIAS, VIII 37, 16 (cf. Fr. 333). El término utilizado por Heródoto («arrebató») es un tanto fuerte para la noticia, lo que supone cierta contrariedad en su comentario.

[987] EPICARMO, 6 K-A.

[988] Últimamente, cf. COLLINI (1990) que, tras un análisis de los testimonios lingüísticos, literarios y epigráficos, concluye que no se puede hablar con certeza de un origen semita o indígena de los Cabiros.

[989] ATENEO. 428e-f (cf. Test. 117a).

[990] APOLONIO DE RODAS, I 915-921.

[991] DEFORGE (1987: 39-41) sugiere el episodio de la iniciación en los Misterios de los Cabiros.

[992] Es imposible aceptar un coro formado por dos, cuatro o pocos más coreutas, a no ser que supongamos que se trataba de un coro de ayudantes de los dioses.

[993] Los defensores del tratamiento trágico (con especial énfasis Deforge, cf. nota anterior) se apoyan en la referencia a una tragedia en el pasaje de Ateneo, así como en el hecho de que no sería novedad la presencia de borrachos en un drama satírico (cf. SUTTON [1980: 33s.]). Una propuesta intermedia la sugiere Schmid (SCHMID - STÄHLIN [1920-1948: vol. 1/2, p. 443]) al emparejar tipológicamente esta obra con *Los comensales* de Sófocles o la *Alcestis* euripídea.

[994] GANTZ (1980a: 159-161).

[995] B. Deforge (cf. notas precedentes).

[996] SOMMERSTEIN (1996: 60s.): el catálogo mencionado en el Fr. 97a supone que en esta obra aparecían los Argonautas por primera vez, lo cual encajaría bien en la segunda pieza, dado que la primera (para Sommerstein *Las lemnias)* trataba el episodio de la venganza de las lemnias sobre sus maridos, previa a la llegada de Jasón.

[997] Esta alusión a un vaticinio sobre el futuro del viaje de los Argonautas tiene cierto eco en el pasaje de Apolonio de Rodas mencionado en la Introducción a esta obra.

[998] Realmente en el pasaje de Pólux no se precisa la obra concreta esquílea. La adscripción a *Los Cabiros* corresponde una vez más a la pericia de la filología moderna, que en un pasaje de los *Anecdota Graeca* editados por BEKKER *(Antiaticista,* p. 115, 3) halló una referencia a esta obra en la que se recogía una cita bastante paralela a la transmitida por Pólux, lo que aseguraba con gran probabilidad la identidad de los dos pasajes y, de rechazo, daba a conocer la pieza de procedencia.

[999] El texto del fragmento pertenece a un período anapéstico.

[1000] La brevedad del fragmento hace posible otra interpretación: «No dejéis nunca de sacar provecho de los cántaros de vino y de agua en las casas opulentas» (METTE [1963: 131]).

[1001] En ocasiones se ha querido poner en relación este fragmento con el 97 por una cierta aproximación de contenidos. De otro lado, Mette (cf. nota anterior) adjudica esta tirada anapéstica al coro de la obra, aunque duda sobre su composición (¿Argonautas o sátiros?). Cf. Introducción a la pieza.

[1002] El término griego aquí utilizado es *xumphorá* que, como el vocablo «suerte» en español, originariamente tiene un valor neutro y habrá de ser el contexto el que determine el sentido positivo o negativo; pero en griego, a diferencia del español, la palabra irá adquiriendo un empleo preferentemente negativo.

[1003] SÓFOCLES. *Fr.* 1151 R.

[1004] Plutarco tras el preámbulo da entrada a una serie de ejemplos que certifican el acierto de la reflexión inicial, el último de los cuales es precisamente la referencia a Esquilo.

[1005] Radt supone que la cita esquílea que viene a continuación estaba en boca del coro, compuesto por los propios Cabiros. Pero en la Introducción ya he expuesto mis dudas a ese respecto.

[1006] El texto exacto de la cita es un tanto impreciso dada la forma en que nos viene transmitida en Plutarco. Y también lo es el sentido general: los Cabiros «amenazan» con que va a escasear el vinagre porque o bien el vino será tan bueno que los Argonautas se lo beberán todo y no quedará nada para hacer vinagre, o bien porque la cosecha será tal que no habrá recipiente para el vinagre.

[1007] SÓFOCLES, *Fr.* 385 R.

[1008] HESÍODO, *Catálogo de las mujeres* 163 M-W.

[1009] ERATÓRAT, *Catasterismos* 1.

[1010] Para APOLODORO, *Biblioteca* III 8, 2, es Zeus quien la metamorfosea temeroso de la reacción de Hera.

[1011] CALÍMACO, *Fr.* 632 Pfeiffer.

[1012] GANTZ (1993: 728).

[1013] METTE (1963: 133s.) propone una «trilogía de Ártemis» formada por *Las sacerdotisas - Calisto - Las arqueras.* En la misma línea apunta DEFORGE (1986a: 152-154), que añade la sugerencia de *Atalanta* como drama satírico.

[1014] Cf. Test. 78.

[1015] En el *Catálogo* y en la fuente del Fr. 101 se nos da un segundo título *(Europa),* y la crítica suele pensar que sería un añadido de época alejandrina, proclive a cambiar el título indicador del coro por el alusivo al personaje central de la acción dramática.

[1016] HOMERO, *Ilíada* XVI 419ss.

[1017] HERÓER, I 173.

[1018] P. ej., DIODORO SÍCULO, V 79, 3, los convertía en abuelo y nieto.

[1019] P. ej., APOLODORO, *Biblioteca* III 1, 2.

[1020] KEEN (2005: 79s.) sugiere que Sarpedón fue en principio un héroe licio, luego convertido en el caudillo licio por antonomasia, que se vio inmerso en los relatos míticos griegos que tenían contacto con el mundo licio.

[1021] Vv. 459s.

[1022] Cf. nota previa, pp. 63-82.

[1023] También se ha puesto en relación el *Reso* euripídeo, aunque en este caso hay una mayor divergencia.

[1024] WEST (2000: 347-350).

[1025] TAPLIN (1977a: 446, n. 2) cree excesivo suponer en época de Esquilo el uso de una dramaturgia tan complicada como el uso de una máquina para hacer descender de lo alto el cadáver del héroe, y propone mejor que es traído a escena de forma convencional. WEST (2000) acepta este artificio escénico al atrasar la obra varios decenios, en época ya del hijo de Esquilo.

[1026] Cf. la Introducción a *El pesaje de las almas.*

[1027] A la bibliografía convencional en este punto de los testimonios iconográficos se añaden ahora sendos artículos en el *LIMC.* «Europa» (ROBERTSON, 1988) y «Sarpedón» (BOTHMER, 1994).

[1028] Cf. KOSSATZ-DEISSMANN (1978: 63-74). Un tercer vaso podría ser el que añade ROBERTSON (cf. nota anterior), pp. 113s., fechándolo en torno también al 430-420 a. C.

[1029] SCHMID - STÄHLIN (1920-1948: vol. 1/2, p. 188. n. 8).

[1030] Sobre la posibilidad de *Los frigios (Phrúgioi),* como tercera obra, cf. la Introducción a *Memnón.*

[1031] METTE (1963: 108-112).

[1032] DEFORGE (1986a: 119-124) da varias razones en apoyo de esta propuesta: en las tres obras se trata de guerreros venidos de los extremos del mundo en ayuda de Príamo; en el caso de Sarpedón y de Memnón hay detrás una madre doliente; los tres son dramas sobre el destino y la muerte, en la que Zeus ha intervenido directamente en dos de las piezas.

[1033] WEST (2000: 347).

[1034] Conjetura textual de Meineke al pasaje corrupto de la fuente de Esteban de Bizancio (cf. fragmento y nota).

[1035] Es sugerencia de HARTUNG (1855: 95s.), que, aunque sólo se conocían en su momento los Frs. 100 y 101, supuso que la acción debía tratar de la muerte de Sarpedón («Die Tragödie muss den Tod Sarpedons enthalten haben»).

[1036] En paralelo al v. 1 del Fr. 99 (cf. fragmento y nota).

[1037] El Papiro Didot es la primera aportación papirológica a Esquilo en época moderna, y la única importante hasta los años treinta del siglo XX: fue publicado por primera vez por Henri Weil en 1879 y, tras él, ha sido editado repetidas veces (es de destacar la labor filológica de LLOYD-JONES [1957: 599-603] en un «Addendum: new text of Fr. 50»). Este rollo de papiro es realmente una antología de diversos poetas (Esquilo, Eurípides, Menandro y el epigramatista Posidipo), compuesta como trabajo escolar por

un muchacho de 13 o 14 años llamado Apolonio, hermano menor de un griego llamado Ptolomeo, un recluido en el Serapeo de Menfis: Wilcken le atribuye una fecha en torno al 160 a. C. El texto contiene constantes faltas de todo tipo, lo que permite suponer que no fue copiado sobre otra copia sino que debió de tratarse de un ejercicio de dictado o de una copia de memoria. Realmente no tenemos datos externos y objetivos que aseguren la pertenencia a Esquilo ni la adscripción a esta obra, pero ya desde Weil se pensó en *Los carios* dado el contenido del fragmento: el personaje que habla es una mujer que refiere su episodio con Zeus metamorfoseado en toro y de cuya unión nacieron Minos, Radamantis y Sarpedón. En los primeros momentos hubo una cierta vacilación sobre si asignar a Esquilo las 23 líneas del papiro, puesto que entre la 15 y la 16 hay unos *parágrafos*, signo paleográfico éste utilizado para indicar una separación importante (en este sentido Weil en un principio pensó en asignar las líneas 1-15 a esta pieza, mientras que 16-23 pertenecerían a *Los mirmidones*; la línea 16 comienza con la mención de Sarpedón); pero posteriormente se generalizó el criterio de ver aquí un fragmento unitario, puesto que en ocasiones esos *parágrafos* indicaban simplemente un cambio de sentido, aparte de que no podía pasar por alto la uniformidad de contenido de todo el texto (cf. WARTELLE [1971: 297-302]).

1038 A la luz del contenido del fragmento, ya Weil puso este parlamento en boca de Europa.

1039 El texto de la línea primera presenta serias dificultades, aunque los editores suelen aceptar la lectura que hizo Weil (cf. los diferentes problemas en LLOYD-JONES [1957: 600]).

1040 Estos primeros versos son el punto de apoyo de que Esquilo adoptaba la versión del mito según la cual Zeus no se trasformaba realmente en toro sino que utilizaba los servicios de un ejemplar de esa especie (cf. Introducción a la obra).

1041 Esta forma verbal aparece con la vocal final elidida, lo que plantea la interrogante de si se trata de una primera o una tercera persona del singular: una gran parte de la crítica se inclina por «soporté», pero la marcha del texto parece aconsejar la tercera persona: «Una mujer… dejó atrás… vio uncida… soportó…», aunque en los tres casos Europa se está refiriendo a sí misma —no obstante, tampoco hay que pasar por alto que la heroína pasa a continuación a la primera persona: «… comencé…»—.

1042 En este punto del texto ya el propio Weil detectó la existencia de una laguna, aunque en el papiro iba todo seguido; pero la marcha del sentido y de la sintaxis creaba dificultades de comprensión. En tal situación, una parte de la crítica ha creído que simplemente faltaba medio verso, y hacen conjeturas sencillas («muy querido para su padre y»; «y en segundo lugar procreé»; etc.); pero tal vez sea más verosímil pensar que la laguna es más amplia, puesto que, a la vista de las digresiones que hace con Radamantis y Sarpedón, es de suponer que también se explayaba en alguna medida con Minos, aludiendo tal vez a que ya estaba muerto pero recibía en el Hades la honra debida; y en ese caso estaríamos ante un nuevo ejemplo de fallo de memoria del copista.

1043 Sobre este rasgo de la inmortalidad de Radamantis no tenemos más información que esta alusión esquílea. Tal vez haya que ponerlo en relación con la alusión a su

estancia en los Campos Elisios, que arranca ya de *Odisea* IV 564.

[1044] DIGGLE (1995-1996: 103) prefiere leer: «(temo) si va a volver de la espada de Ares», o sea de la guerra.

[1045] Esta expresión, que habrá de gozar de tanto éxito, aparece realmente ya en HOMERO, *Ilíada* X 173, de donde evidentemente la toma Esquilo, aunque introduce alguna variante.

[1046] En este parlamento parece claro que la heroína describía la situación previa a la acción dramática de la obra, su incertidumbre antes de la llegada de la noticia de la muerte de su hijo (cf. Introducción).

[1047] En este punto del texto la tradición manuscrita da una lectura claramente corrupta («de los hombres») y, aunque las conjeturas modernas han sido múltiples, tal vez la más oportuna sea la ya antigua de Porson *(apanthízein),* probablemente confirmada ahora por FOCIO, *Léxico a* 2249 Theodoridis. Para un inteligente análisis del sentido de este término, cf. el comentario de Kannicht a los vv. 1593-1594 de la *Helena* de Eurípides, Heidelberg, 1969, vol. II, pp. 415-416. De otro lado, Radt sugiere la posibilidad de relacionar este fragmento con el 415a (cf. nota al respecto).

[1048] Parece verosímil suponer que esta reflexión general estaba enmarcada dentro del contexto escénico del fr. anterior: a la incertidumbre de la heroína alguien —o incluso ella misma— contestaba con este comentario alusivo a la inestabilidad de la vida de los auténticos héroes, lo que suponía un adelanto de lo que realmente iba a suceder.

[1049] Sobre los aspectos históricos y geográficos de este topónimo, cf. KEEN (2005).

[1050] ARISTÓFANES, *Ranas* 1060, hace decir a Esquilo: «Y además es lógico que los semidioses utilicen expresiones más elevadas». Tzetzes, en su comentario al pasaje, afirma: «Escribió una obra sobre Cástor y Pólux». Pero no tenemos ninguna otra referencia, por lo que Radt, de quien tomo fielmente la información, piensa que es un error del gramático bizantino.

[1051] Curiosamente el primer testimonio literario de estas hazañas es BAQUÍLIDES, 18, donde encontramos una versión resumida de buena parte de ellas. Y esta datación tardía también se da en las artes plásticas, pues habrá que esperar a los últimos años del siglo VI a. C. para asistir a una intensa floración de cerámica de figuras negras y rojas con este motivo. También este interés se va a reflejar en el Teatro. Todo ello habla de su éxito en este momento del paso de la época arcaica a la clásica, y del imparable acceso de Atenas a la hegemonía en Grecia.

[1052] En el camino de Eleusis a Mégara. Tal vez estemos ante un reflejo de la hostilidad entre Atenas y Eleusis en época de Pisístrato.

[1053] Algunas fuentes (p. ej., PAUSANIAS, I 39, 3) nos cuentan la tradición de que Teseo venció a Cerción por su habilidad, dado que este bandido aplicaba sólo la altura y la fuerza, con lo que se consideraba a Teseo como inventor del arte de la lucha.

[1054] En la historia mítica de Cerción hay un segundo episodio destacado: la peripecia en torno a su hija Álope, que tuvo un hijo de Posidón. Parece poco probable que este tema tuviese alguna relación con la obra esquílea. Por el contrario, Quérilo, Eurípides y Carcino II escribieron una *Álope,* sobre este otro episodio.

[1055] Cf. Test. 78.

[1056] Cf. el meticuloso estudio de SUTTON (1975b). También en SIMON (1982a: 129-131) puede verse una recopilación de este motivo de los sátiros y las competiciones atléticas en la Cerámica, y la autora retoma la vieja sugerencia de JAHN (1853) de que este mismo conjunto temático de Teseo-Cerción-sátiros pudo ser también el argumento del drama satírico *Los luchadores de la palestra* de Prátinas.

[1057] METTE (1963: 38-43) sugiere una segunda tetralogía en torno a *Los Siete contra Tebas*: *Nemea, Las argivas, Los eleusinios, Cerción.*

[1058] Por diversas fuentes lexicográficas (PAUSANIAS el gramático, α 108; HESIQUIO, a 4171; Focio, *Léxico a* 1388 Theodoridis; *Etymologicum Magnum* 93, 12) sabemos que estas «orejeras» *(amphōtídes)* eran unas piezas de bronce que se colocaban los luchadores cubriéndose las orejas; PLUTARCO, Sobre cómo se debe escuchar 38 B, nos dice que su finalidad era evitar que los atletas se deformaran las orejas con los golpes durante los entrenamientos (no en competición). Esta información apoya la hipótesis de la lucha entre Teseo y Cerción (cf. Introducción a la obra).

[1059] Por la semejanza entre el término aquí utilizado *(enōtíois,* «pendientes») y el conservado en el Fr. 424a *(enōidia),* Radt sospecha que la lectura correcta es esta última y que, por lo tanto, habría que fundir ambos fragmentos.

[1060] El sentido y la propia sintaxis son extraños. TSANTSANOGLOU (1984: 56s.) propone una conjetura textual («vasijas de dos asas al lado de otras con una sola») que, aunque lingüísticamente defendible, perdería toda relación con el relato de Cerción.

[1061] El término griego *(prosanabáseis)* es impreciso, puesto que también puede significar «ascensiones», y es evidente que el contexto de la fuente no aporta ayuda alguna. En el aparato de testimonios de Radt puede analizarse un buen material de lugares paralelos, en los que queda de manifiesto que el significado de esta palabra ya fue un problema para los lexicógrafos antiguos.

[1062] ESQUILO, Fr. 231 R.

[1063] Es lógico suponer aquí la referencia a la muerte de un personaje, y dentro del contexto argumental de la pieza podría pensarse en el propio Cerción.

[1064] ISEO, *Fr.* 24 Baiter-Sauppe.

[1065] MENANDRO, *Fr.* 136 K-A.

[1066] En *Colección de palabras útiles,* obra recogida en los *Anecdota Graeca* 287, 27 Bekker, se nos dice: «Otros llaman *óron* al tablero que se coloca encima de la uva pisada, de forma que, al ser estrujada, fluya el vino». Con este testimonio se nos aclara a qué tipo de instrumento de madera se refiere Harpocración. Ahora bien, es importante destacar la diferencia morfológica empleada en uno y otro caso en el término «pisan»: en Harpocración se emplea un perfecto, lo que supone que la uva era primero pisada y luego prensada mediante el susodicho tablero; pero en *Colección…* nos encontramos con un presente, lo que parece indicar que el prensado mecánico se empleaba desde el primer momento.

[1067] Cf. Test. 78.

[1068] VAN GRONINGEN (1930).

[1069] APOLODORO, *Biblioteca* II 4, 11.

[1070] Sobre el famoso ropaje de Heracles (la piel de león) la tradición mitográfica suele adjudicarlo al león del Citerón, la primera hazaña del héroe, antes, por lo tanto, de los famosos trabajos encargados por Euristeo (cf. APOLODORO, *Biblioteca* II 4, 10). No obstante, algunas fuentes piensan mejor en el león de Nemea.

[1071] SUTTON (1983a).

[1072] Cf. notas a ese fragmento.

[1073] La alabanza a la Justicia estaría recogida en el Fr. 45 In (cf. nota a este otro fragmento).

[1074] SIMON (1982a: 137-139).

[1075] *SATYRSPIEL* (1999: 154s.) es más escéptico sobre esta relación entre esos vasos y la obra esquílea, porque piensa que se trata de un motivo general.

[1076] METTE (1963: 148-154).

[1077] Título inventado por Mette (cf. Fr. 284 Radt y nota pertinente).

[1078] Desde fecha temprana se ha sugerido la identidad entre ambos dramas satíricos.

[1079] TELECLIDES, 13 K-A. En el Fr. 14 se recoge la glosa HESIQUIO, δ 2363: *dreptón*: tipo de beso en Teleclides. Cf. un estudio minucioso de estos textos de Teleclides en CONTI BIZARRO (1999: 173-178).

[1080] Parece clara la referencia a la piel de león de Heracles. A partir de este testimonio, en alguna medida reiterado en el fr. siguiente, se ha conjeturado que Heracles era uno de los personajes de la pieza (cf. Introducción a la obra).

[1081] SÓFOCLES, *Fr.* 407a R.

[1082] Cf. nota al Fr. 109.

[1083] La atribución de esta glosa a *Los heraldos* se precisa en PÓLUX, 9, 136, donde, además, se califica de inapropiada esta formación testimoniada por Esquilo.

[1084] Algunas veces suele interpretarse concretamente como «cría de ave, polluelo», pero realmente el contexto no permite tal precisión.

[1085] La fuente nos informa de que Esquilo usaba la forma bisilábica, frente a la más corriente *neossón.* Normalmente este doblete es explicado por vía fonética: en la forma *nossón* habría una solución del hiato por hiféresis (cf. LEJEUNE [1972: 25 ls.]).

[1086] Cf. Test. 78.

[1087] Cf. Frs. 113a y 115.

[1088] Una propuesta muy diferente sugiere ADRADOS (1965).

[1089] P. ej., SOMMERSTEIN (1996: 352) sugiere que eran los pastores del rebaño de cerdos de Circe.

[1090] BEAZLEY (1963: 613, núm. 6): el Pintor de los sátiros lanudos.

[1091] P. ej., PAPASPYRIDI KAROUZOU (1936: 153).

[1092] SIMON (1982a: 133s.).

[1093] DI MARCO (1994).

[1094] «CARIÓN. — Pues bien, yo imitaré a Circe, la que persuadió a los amigos…,

como si fueran cerdos, a comer mierda amasada…». Es cierto que no son usuales en Esquilo referencias escatológicas tan fuertes, pero Di Marco lo atribuye a que la tetralogía sería de fecha temprana, en la que todavía la tragedia no se había hecho plenamente seria, y pone como ejemplo el Fr. 275 de su tragedia *Los evocadores de espíritus*.

1095 De otro lado, el motivo de las tortas de estiércol suministradas al escarabajo por un Criado en *La paz*, sería otro testimonio de este influjo esquíleo.

1096 «CORIFEO. — Pues a ti, esa Circe que mezcla brebajes…, te colgaremos de los testículos imitando a Odiseo, y te frotaremos con excrementos la nariz como a un cabrón…».

1097 Aquí Di Marco supone lógicamente un cambio: testículos *(órkheōn)* por *(podôn)*.

1098 De igual forma, en este contexto festivo Di Marco sugiere la adscripción a esta obra del Fr. 309, donde alguien se propone poner a asar un lechón, dado que es la mejor comida para un hombre: a su juicio lo jocoso estaría en que uno de los sátiros, sin saberlo, quería comerse a un compañero de Odiseo creyéndolo en verdad un cerdo.

1099 Cf. GANTZ (1980a: 151-153) aunque expone sus reservas.

1100 Sobre la fuente, cf. la parte primera de la nota al Fr. 4a. En este fragmento 113a el contexto califica de drama satírico la *Circe* de Esquilo.

1101 En este punto del texto tal vez se mencionaba algún nombre de lugar, al que se califica de «amarillento y de siembra rala». Adopto la sugerencia que en el aparato crítico hace Radt de unificar morfológicamente ambos adjetivos, aplicables así a un mismo sustantivo de lugar —en el texto propiamente dicho edita uno en nominativo masculino y otro en acusativo o, al menos, en neutro—.

1102 Dados el argumento de la obra y esta alusión a algo «final de un peregrinaje», Radt sugiere una alusión a un vaticinio sobre la peripecia errante de Odiseo (algo así como: «que es después de mucho el término final de su peregrinaje»).

1103 En la línea interpretativa sugerida por Di Marco (cf. Introducción a la obra), el término esquíleo de la glosa estaría aludiendo a los propios cerdos que se alimentan de su propio estiércol.

1104 Escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 1297a.

1105 Para un estudio pormenorizado, cf. JOUAN - VAN LOOY (1998-2003: VIII/2, 289ss.).

1106 APOLODORO, *Epítome* 3.3.

1107 HIGINO, *Fábula* 136.

1108 AÉLION (1983: vol. 1, 297-299).

1109 ESQUILO, Fr. 264 R.

1110 La complejidad de términos de la fuente exige una aclaración botánica que tal vez, además, arroje cierta luz sobre la versión esquílea. El término *sukáminos* corresponde a nuestro árbol «morera» *(morus nigra,* L.), y su fruto es *sukáminon,* «mora». Un doblete sinónimo es *moréa / móron.* Pero la forma *móron* también se utiliza

para el fruto del *bátos,* «zarza» *(rubus fruticosus,* L.), como nos indica la fuente (cf. *Corpus Hippocraticum, Mul.* 2.112; DIODORO SÍCULO, I 34, 8). Higino (cf. la Introducción) alude al árbol, como la mayor parte de la crítica, sin precisar la diferencia. Pero Apolodoro utiliza expresamente el término «zarza», variante que adoptaba Esquilo.

1111 Este testimonio es el fundamento del probable emparejamiento de esta pieza de Esquilo con las otras de Sófocles y Eurípides mencionadas en la Intraducción: entre los rebaños de Minos había una vaca de tres colores, y el oráculo planteaba el enigma de qué otra cosa experimentaba la misma circunstancia. Ahora bien, en Esquilo parece que esta diversidad cromática era permanente, coincidiendo probablemente con la versión de Apolodoro; mientras que la alusión en Sófocles menciona una progresión de colores, en lo que coincide con Higino.

1112 Con la inclusión de los dos términos griegos en la traducción de la explicación de la fuente, pretendo poner de manifiesto para el lector las dos posibles interpretaciones etimológicas que ofrece Hesiquio del término *autorégmōn.* Para la investigación moderna, la interpretación primera es la correcta.

1113 Cf. Fr. 478 y notas correspondientes.

1114 Realmente la glosa de Hesiquio dice: «*epixenoûsthai*: testificar; marchar. Sófocles en *La asamblea de los aqueos* (Fr. 146) y Esquilo en *Las cretenses».* En primer lugar, es evidente la falta de sentido de la explicación de Hesiquio con esos dos significados que nada tienen que ver entre sí, ni presentan a primera vista alguna relación de sentido con el término *xénos* («huésped»), base del verbo objeto de comentario. Ahora bien, la presencia de este mismo término en *Agamenón* 1320 nos posibilita entender con una mayor aproximación el valor de este término, al tiempo que nos autoriza a considerar en este caso equivocada la glosa del lexicógrafo griego.

1115 Carecemos de cualquier testimonio expreso sobre la existencia de una obra con este título. Sólo tenemos el dato de ARISTÓFANES en *Ranas* 959ss.: Eurípides se vanagloria de que sus temas son de la vida diaria, mientras que Esquilo utiliza un estilo espectacular y asusta a los atenienses «creando Cicnos y Memnones a lomos de caballos con testeras repletas de campanillas» (v. 963). Esta alusión ha planteado el interrogante de si Esquilo escribió una obra con este título, dado que además lo empareja a Memnón, que sí es una pieza independiente. Tal vez lo más verosímil sea pensar que simplemente se trataba de la presencia de este personaje en alguna otra pieza, que podría ser el propio *Memnón.* Una parte del relato mítico de Memnón coincide con el de Cieno: ambos acuden en ayuda de los troyanos al comienzo de la guerra, y el destino de uno y otro está determinado por su enfrentamiento con Aquiles. El emparejamiento con Memnón nos conduce a pensar en el Cieno amigo de los troyanos; pero realmente hay otros personajes míticos homónimos, como por ejemplo el bandido que asaltaba a los que iban a Delfos y al que se enfrenta Heracles, empujado por Apolo, y al que evidentemente no podía referirse Eurípides en la comedia aristofánica (Aqueo escribió un *Cieno,* pero la crítica suele identificarlo con este último personaje e, incluso, se sugiere a veces que tenía tratamiento de drama satírico; a este mismo Cieno vencido por Heracles se refería el poema homónimo de Estesícoro). Cf. el caso paralelo del hipotético *Tenes.*

[1116] Cf. *La Argo* (Frs. 20ss.).

[1117] Tal vez las fuentes más pormenorizas son los Argumentos III y VI a ESQUILO, *Siete* (en la ed. de Smith de los escolios a esa tragedia esquílea, Teubner, Leipzig, 1982), así como los Argumentos 8a, 8b, 11 (= escolio a EURÍPIDES, *Las fenicias* 1760) y 12 a EURÍPIDES, *Las fenicias* (ed. de Mastronarde de la pieza euripídea, Teubner, Leipzig, 1988). Para otros testimonios, cf. JOUAN - VAN LOOY (1998-2003: VIII/3, 373, n. 1, en la Introducción al *Crisipo).*

[1118] Esta versión completa (admonición negativa + profecía condicionada + expansión familiar) está recogida en EURÍPIDES, *Fenicias* 18-20. En la mayoría de los casos se da la versión ampliada (los dos primeros componentes). Mientras que casi sólo en el *Edipo Rey* de Sófocles aparece la versión sencilla («Layo, morirás a manos de tu hijo»).

[1119] Hay varias tradiciones sobre la causa de la transgresión.

[1120] P. ej., el famoso escolio a EURÍPIDES, *Las fenicias* 1760.

[1121] P. ej., DIODORO SÍCULO, IV 64, 3; APOLODORO, *Biblioteca* III 5, 8.

[1122] Sófocles y Eurípides son imprecisos a este respecto.

[1123] El primer testimonio literario conservado es PÍNDARO, *Fr.* 177d Sn-M.

[1124] La crítica discute cuál de las dos tradiciones era más antigua (sobre este punto, cf. la Introducción a *La Esfinge).*

[1125] Sobre esta relación de Zeus y Apolo, cf. ESQUILO, *Euménides* 19, 616ss., 622ss.

[1126] PÍNDARO. *Olímpica* II 38-40. Cf. también PÍNDARO, *Fr.* 68 Sn-M.

[1127] HESÍODO, *Teogonia* 326-329.

[1128] *Edipodia,* 2 Bernabé, donde se menciona a Hemón, el hijo de Creonte, como víctima de la Esfinge. No hay que olvidar que Hemón era realmente primo de Edipo, lo que equivale a decir que eran de una edad semejante.

[1129] PÍNDARO, *Fr.* 177d Sn-M.

[1130] Escolio a EURÍPIDES, *Las fenicias* 1760 (= Argumento? a la *Edipodia*, pp. 17-9 Bernabé): «Pisandro cuenta que la Esfinge fue enviada a los tebanos desde las zonas más alejadas de Etiopía debido a la cólera de Hera, porque no habían castigado a Layo, que había actuado impíamente en su amor contra natura por Crisipo, al que había raptado de Pisa. La Esfinge, según se la representa, tenía cola de serpiente. Arrebataba a pequeños y grandes y los devoraba, y entre ellos también a Hemón. el hijo de Creonte, y a Hipio, el de Eurínomo, el que había luchado contra los Centauros. Eurínomo y Eyoneo eran hijos de Magnes el Eólida y de Filódica. A Hipio, a pesar de ser huésped, le dio muerte la Esfinge, y a Eyoneo Enómao, de la misma forma que a los otros pretendientes. Layo fue el primero que experimentó este amor ilícito. Crisipo por su parte, llevado de la vergüenza, se dio muerte con la espada. Pues bien, entonces Tiresias sabiendo, como adivino que era, que Layo era odioso a los dioses, intentaba hacerlo desistir de que se encaminara a Apolo, y que más bien hiciera sacrificios a Hera, la diosa tutelar del matrimonio. Pero él lo despreciaba. Así, pues, se puso en camino y murió asesinado en

el cruce de caminos él y su auriga, después de azotar con el látigo a Edipo. Tras darles muerte los enterró al punto con sus ropas, aunque previamente le había arrancado a Layo su cinturón y su espada y se lo llevaba consigo. Dio vuelta al carro y se lo entregó a Pólibo. Luego se casó con su madre tras resolver el enigma. Luego, después de haber celebrado ciertos sacrificios en el Citerón, bajaba en compañía también de Yocasta en el carro. Y al llegar ambos a la zona del aquel paraje del cruce de caminos, se acordó y le enseñaba a Yocasta el paraje, le contó el episodio y le mostró el cinturón. Ella, aunque lo sobrellevaba con dificultad, guardaba no obstante silencio, porque no sabía que era su hijo. Y luego llegó cierto anciano caballerizo de Sición, que le contó todo, cómo lo había encontrado, recogido y entregado a Mérope, y además le mostraba los pañales y los aguijones, y le pedía la recompensa por salvarlo. Y de esta manera fue todo conocido. Y dicen que después de la muerte de Yocasta y de su propio cegamiento se casó con la doncella Eurígana, de la que le nacieron los cuatro hijos. Esto dice Pisandro».

[1131] Sobre la problemática datación de esta pieza, cf. JOUAN - VAN LOOY (1998-2003: VIII/3, 376).

[1132] No puedo entrar aquí en una exposición detallada del estado de la cuestión desde, por ejemplo, SCHNEIDEWIN (1852). Los trabajos a mi juicio más destacados en los últimos decenios son: DEUBNER (1942) hacía derivar del *Crisipo* de Eurípides la parte primera del escolio, y la segunda de su *Edipo*; KOCK (1961) y KOCK (1962) sugirió que en este escolio hay algunos elementos procedentes de la *Edipodia,* pero sobre todo de la Tragedia: en concreto, el episodio de Crisipo procedía de la homónima pieza euripídea, y la llegada de la Esfinge del *Edipo Rey* de Sófocles como variante paralela al motivo de la peste. MASTRONARDE (1994: 31-38) retrotrae a una época temprana un mayor número de elementos (la muerte de Layo en el Citerón y la intervención de Hera en el envío de la Esfinge), pero se muestra escéptico sobre la presencia del episodio de Crisipo en Esquilo, aunque no la excluye. Por el contrario, siguiendo la vieja línea de BETHE (1891) periódicamente retomada, LLOYD-JONES (1971: 120ss.) la defendía para Esquilo basándose en el argumento de que en este poeta todo castigo es siempre el resultado de una falta previa, y en el caso de Layo sólo el episodio de Crisipo puede servir de fundamento del posterior castigo de su muerte a manos de su hijo Edipo; además, para Lloyd-Jones la falta no estaría en la homosexualidad propiamente dicha, sino en la violencia con que actuó el rey tebano transgrediendo el deber de hospitalidad, como sucedía con París para con Menelao. En esta misma línea se sitúa THALMANN (1978: 15ss). Yo mismo, en un trabajo en homenaje a la memoria de Conchita Serrano (LUCAS [1999]), recojo algunos puntos de un trabajo inédito mucho más amplio de principios de los años noventa, donde destaco la presencia de ciertos términos en el texto del escolio que son básicamente de uso en la Tragedia y están en relación estrecha con algunos pasajes importantes de *Siete.* También DEFORGE (1999) se une a la nómina de los partidarios del motivo de Crisipo en Esquilo. Por el contrario, WEST (1999) atribuye una vez más a Eurípides la creación del episodio de Crisipo, basándose sobre todo en la ausencia de huellas en *Siete,* criterio a mi juicio discutible, como señalaré más abajo, además de pasar por alto la cantidad de aspectos no menores que desconoceríamos del

Agamenón si sólo se nos hubiera conservado entera *Euménides.* Más recientemente, LLOYD-JONES (2002) hace un análisis detenido del texto del escolio y sugiere la posibilidad de que en no pequeña medida podría contener una fuente épica, que sería lógicamente la *Edipodia.*

1133 Cf. nota anterior.

1134 Sobre la interpretación del cambio mitográfico en Sófocles, cf. mi trabajo mencionado en la nota 1132.

1135 Una parte de la crítica se la adjudica una vez más al *Crisipo* de Eurípides.

1136 Esta cadena de actuaciones está recogida con exactitud en un texto oracular, conservado en diversos Argumentos a *Las fenicias* de Eurípides y al *Edipo Rey* de Sófocles: «Layo hijo de Lábdaco, me pides una estirpe feliz de hijos. Engendrarás un hijo tuyo, pero tu destino será éste, morir a manos de tu hijo. Así lo prometió Zeus hijo de Crono persuadido por las odiosas maldiciones de Pélope, al cual le arrebataste su hijo. Él suplicó para ti todo esto». La datación de este texto carece de apoyos externos, pero el léxico utilizado hablaría a favor de una época no tardía. Además, hay varias coincidencias léxicas entre este oráculo, el escolio de Pisandro y *Siete.*

1137 El apoyo a esta propuesta de la maldición de Layo procede de diversos pasajes de *Siete*; p. ej., vv. 766-767: «Se cumplen los funestos desenlaces de maldiciones antiguas *(palaiphátōn)*», a mi juicio una referencia a Layo, puesto que en esa tragedia los compuestos con *palai-* aluden siempre a la etapa de Layo, y además las maldiciones de Edipo son relativamente próximas a su acción dramática.

1138 La familia léxica de *stúgos,* «odio», es netamente poética y, de forma especial, característica de la Tragedia, sobre todo de Esquilo, que la emplea de manera reiterada en *Siete* referida a los Labdácidas, y que curiosamente reaparece en el escolio de Pisandro y en el oráculo transmitido en los mencionados Argumentos a *Fenicias* y *Edipo Rey* (cf. notas previas para uno y otro texto) aplicada concretamente a Layo o a su maldición.

1139 La crítica suele buscar pasajes en la pieza sofoclea que de forma imprecisa aludirían al motivo del funesto oráculo, dado que el público conocería el mito; pero parece extraño que en una tragedia independiente, no incluida dentro de un conjunto trilógico, el poeta no aluda expresamente a la causa última y central del conflicto trágico, en este caso el motivo del oráculo. Ante un oráculo sin justificación pero que, sin embargo, se cumple, la sensación de impotencia del hombre ante la divinidad se incrementa notablemente, y a mi juicio ése era el objetivo principal de Sófocles, que escribe su *Edipo Rey* en un momento en que en Atenas se ha levantado una ola creciente de agnoscitismo, con Anaxágoras a la cabeza y la Asamblea contraatacando con decretos conservadores. Además, notemos que la versión del oráculo en Esquilo debía de ser admonitoria y condicionada («No tengas hijos, porque si…, …»: cf., p. ej., *Siete* 745-749), mientras que en Sófocles era sin salida alguna («Morirás a manos de tu hijo»).

1140 Cf. Test. 78.

1141 Cf. Test. 58a-b.

1142 Cf. Frs. 121, 122 (muy probablemente) y 122a.

[1143] ARISTIAS, *TrGF* 9.

[1144] POLIFRASMÓN, *TrGF* 7.

[1145] Sobre la peculiaridad de la exposición en Esquilo frente a Sófocles, cf. ese fragmento y la nota pertinente.

[1146] La fuente no precisa la obra a la que pertenecía este Fr. 387a. Buena parte de la crítica lo adjudica al *Edipo,* porque se está comentando un pasaje del *Edipo* de Sófocles, y se ha supuesto que al escoliasta le vino a la mente la obra homónima de Esquilo. Pero puede tener cabida de igual forma en *Layo.* Realmente da lo mismo. En uno y otro caso se trataría de una escena narrativa en la que alguien contaba el suceso: en el *Layo* pertenecería al momento de desenlace, cuando un personaje, que había asistido al fatal encuentro, lo venía a contar como cierre de la tragedia; en el *Edipo* un testigo del suceso lo rememoraba después de tantos años transcurridos. Personalmente me inclino, con Mette, por la primera obra, puesto que es una opción apoyada por el Fr. 122a.

[1147] La crítica en este punto se divide en tres grandes bloques: unos excluyen la presencia del tema general de Crisipo; otros lo aceptan, aunque rechazan la presencia del motivo de la maldición; finalmente estaría la sugerencia, arriba expuesta, de incluir también el elemento de la maldición.

[1148] El texto está plagado de problemas de todo tipo. En la parte primera, la concerniente únicamente a Layo, puede dividirse a mi juicio en tres secciones: una inicial («la Esfinge le fue enviada a los tebanos… al que había raptado de Pisa»), que expone de forma muy sintética la primera etapa del relato: la actuación de Layo desencadenó la cólera de Hera, que envió a la Esfinge contra los tebanos porque éstos no habían castigado a aquél debidamente; luego hay una digresión explicativa sobre la naturaleza del monstruo, sobre su ataque, y sobre la naturaleza del delito de Layo; y en un tercer momento el texto vuelve al punto inicial: «Pues bien, entonces (en ese momento de la llegada y actuación de la Esfinge)…». Layo se pone en acción en un intento de solucionar el problema. Cf. MASTRONARDE (1994: 32, n. 3).

[1149] Cf. NILSSON (1955: vol. I, 431).

[1150] Es un lugar común el enfrentamiento de Tiresias con los Labdácidas, al menos en la Tragedia. Y nótese cómo en el texto del escolio de Pisandro se pasa en este momento del aoristo puntual narrativo al imperfecto durativo descriptivo, lo que encajaría bien en una escena agonal de la Tragedia. Además, Tiresias califica ahora a Layo de *theostugḗs*, ese término *(stúgos)* tan próximo a la Tragedia, y a Esquilo en concreto.

[1151] En este momento al menos entraría en escena el tema del oráculo de Apolo, prohibiéndole tener descendencia, tal como señalan los vv. 745-749 de *Siete.*

[1152] Un pequeño apoyo podría ser la alusión al prado de Hera en el Citerón, donde fue expuesto Edipo según EURÍPIDES, *Fenicias* 24-25, lo que certifica en el siglo V la presencia de Hera en la historia de los Labdácidas. Además está la alusión en DIÓN DE PRUSA, XI 8 («la Esfinge había sido enviada contra ellos [los tebanos] por la cólera de Hera»), un erudito buen conocedor de la obra de los tres grandes trágicos, de los cuales sabemos que ni Sófocles ni Eurípides mencionaban de forma directa este tema, por lo

que sólo queda Esquilo.

[1153] PAUSANIAS, IX 2, 1, menciona la existencia de un templo oracular de Apolo en Hisias en la región de Platea, en las proximidades del Citerón. Pero carecemos de la más mínima información sobre una posible relación con el mito de los Labdácidas.

[1154] Papiro de Oxirrinco, 2256 Fr. 1: «El Prólogo estaba en boca de Layo … Los personajes eran: Layo…».

[1155] Dada la mención de Layo en el Fr. 451s 78, parece lógico suponer que ese resto de papiro pertenecía a esta pieza, pero el estado del texto no aporta gran ayuda.

[1156] Es claro que esta referencia a una araña no supone gran apoyo, dado que las posibilidades de uso son infinitas. Ahora bien, la referencia a la araña como imagen poética tiene tres usos en la Literatura griega: 1) como algo positivo (es hábil, trabajadora y signo de paz: HESÍODO, *Trabajos* 777); 2) como algo negativo (supone escasez: *Odisea.* XVI 35); 3) como ser monstruoso que engaña con enredos y mata, empleo que aparece en varias ocasiones en Esquilo *(Agamenón* 1492 y 1516, donde Clitemestra es presentada como una araña en cuya red ha caído el rey; *Suplicantes* 887 del Heraldo). En tales circunstancias, y dentro del presente contexto narrativo, se podría aventurar con la máxima cautela la posibilidad de una referencia aquí a la Esfinge, que con sus enigmas (cf. la Introducción sobre la evolución de este monstruo) atrapaba a sus víctimas y les daba muerte, y además supondría su llegada a Tebas en época aún de Layo.

[1157] SÓFOCLES, *Fr.* 532 R.

[1158] Sobre la base del testimonio de este escolio suele aceptarse que Esquilo, frente a la versión canónica de Sófocles, aportó a la leyenda de Edipo el hecho de que la exposición del recién nacido fue dentro de una vasija de barro; y en apoyo de esta información estaría el pasaje de ARISTÓFANES, *Ranas* 1189-1190, donde se añade la precisión de que el hecho tuvo lugar en invierno (cf. ROBERT [1920-1926: 886]), suponiendo que en la obra aristofánica haya un eco de la versión esquílea del mito. La atribución al *Layo* es conjetura muy verosímil de Dindorf.

[1159] FERÉCRATES, 281 K-A.

[1160] APOLONIO DE RODAS, IV 475- 479.

[1161] SÓFOCLES, *Electra* 444s.

[1162] ESQUILO, Fr. 186a R.

[1163] Se trata de una referencia a la descripción de la muerte de Layo (cf. la Introducción a esa obra). Parece claro que en la pieza esquílea se entraba en una descripción del encuentro mucho más pormenorizada que la del *Edipo Rey* (vv. 798ss.).

[1164] Cf. Test. 78.

[1165] *POxy.* 2256, Frs. 59-60, 62-64 y 69.

[1166] RADT prefiere retirarlos al grupo de sus *Dubia,* con los núms. 451 p y 451s (cf. allí su traducción y notas pertinentes).

[1167] DEICHGRÄBER (1974: 76-89).

[1168] Deichgräber añade que Esquilo incluiría la exaltación de héroe con su nuevo apelativo de Heracles, dado que hasta este momento se le llamaba Alcida, derivado del

nombre de su abuelo Alceo. Y también habría alguna referencia a la institución de los Juegos Nemeos.

[1169] SIMON (1982a: 136s.).

[1170] SATYRSPIEL (1999: 162) es escéptico sobre esta relación.

[1171] Basándose en la información del Fr. 123, supone que el aspecto de la fiera era algo aterrador.

[1172] SIMON (1982a), basándose en la estructura escénica que sugiere el vaso aludido, entiende que el monstruo hablaba sin ser visto detrás del muro reproducido.

[1173] METTE (1963: 152-154).

[1174] TOLOMEO QUENO, *Nueva historia* 5.8. En esta obra recopilaba versiones míticas poco conocidas.

[1175] Por esta razón METTE (1963) da este nombre con mayúscula.

[1176] SUTTON (1980: 23s.).

[1177] Dado el título de la obra, es verosímil ver en este texto una descripción del león de Nemea, muerto por Heracles.

[1178] La fuente más prolija acerca de este relato es APOLONIO DE RODAS, I 609-632.

[1179] P. ej., APOLODORO, *Biblioteca* I 9, 17. De todas formas, a veces la crítica interpreta mal los textos: en el pasaje citado de Apolonio de Rodas algunos intérpretes imputan la culpa a las mujeres, cuando el texto va en el otro sentido.

[1180] Escritor del siglo IV, discípulo de Isócrates. Es autor de una obra titulada *Tragodoúmena* sobre el tratamiento de los mitos en la Tragedia. Su testimonio lógicamente nos es de especial importancia, dada su proximidad cronológica a la Tragedia del siglo V. Es cierto que podía estar refiriéndose a cualquier otro de los poetas trágicos que escribieron sobre este tema, en especial a Eurípides, pero en cualquier caso nos certifica la existencia de esta variante ya en el siglo V-IV.

[1181] ASCLEPÍADES DE TRÁGILO, *FGrHist* 12 Fr. 14.

[1182] «Los Lemnios, al no ofrendar a Afrodita los sacrificios acostumbrados, decretaron contra ellos mismos la pena de muerte…».

[1183] Cf. Test. 78.

[1184] Frs. 123a, 123b, que fueron publicados por HUNGER en 1967. Ya AHRENS (1842) había sugerido esta lectura femenina como conjetura textual al *Catálogo.*

[1185] En caso de aceptar el título masculino, se ha pensado a veces que se trataría de una obra en torno a Filoctetes, que fue abandonado en Lemnos por el ejército griego en su marcha contra Troya, dada su pestilente herida.

[1186] Cf. la Introducción a *La Argo,* donde ya expusimos las principales propuestas generales modernas.

[1187] DEFORGE (1987).

[1188] Cf. la Introducción a esa obra.

[1189] Sobre la fuente, cf. nota al Fr. 4a.

[1190] HUNGER en su edición (1967) propone un texto esquíleo más largo («como el inmortal —tal vez Prometeo, piensa Hunger— pagando su castigo antaño»), propuesta

que acepta METTE (1968: 514). Pero Radt lo reduce al aquí recogido basándose en razones métricas.

[1191] Sobre la fuente, cf. nota al Fr. 4a.

[1192] El contexto de la fuente («Ésta [fragua] es calificada de *phaunós*», tras lo que siguen tres palabras ilegibles) no ayuda mucho para entender el significado del término esquíleo. Se puede llegar a la interpretación arriba propuesta a partir de HESIQUIO, ϕ 250: «*phaûnos*: que se pone a sí mismo de manifiesto *(phaínōn hautón)*», aunque subsisten problemas de acentuación.

[1193] Es el nombre complexivo (cf. Test. 67) de una tetralogía que Esquilo escribió sobre la figura mítica de Licurgo, y que estaba compuesta por: *Los edonos - Las Basárides - Los muchachos - Licurgo* (cf. Test. 68), y con la que probablemente obtuvo el primer premio en el concurso (cf. Test. 69). Cf. las introducciones a las diversas obras.

[1194] Cf. Test. 78.

[1195] Cf. Test. 68.

[1196] Compuesta por: *Los edonos - Las Basárides - Los muchachos - Licurgo.* Cf. las introducciones a las diversas piezas.

[1197] Ya NAUCK², p. 47, menciona el escolio a TEÓCRITO, X 18e Wendell: «Aristarco en un comentario al *Licurgo* de Esquilo dice que este saltamontes (en el texto de Teócrito se habla expresamente de la mantis religiosa), si ponía su vista en algún ser vivo, a éste le sobrevenía una desgracia». METTE (1959: Fr. 100) lo recoge como fragmento auténtico del drama satírico. Pero Radt, siguiendo a Welcker, considera que tal vez hay un error por el nombre genérico de la tetralogía. En cualquier caso, no es fácil encuadrar esta alusión en un pasaje concreto.

[1198] Se daría al menos una situación semejante a la que encontramos en otros dramas satíricos como *La Esfinge* o *Proteo.*

[1199] APOLODORO, *Biblioteca* III 5, 1.

[1200] LEVI (1909).

[1201] NONO, *Dionisíacas* XX 226s.: «Y cortaré la larga cola de sombra prolongada de los Silenos y con ella fabricaré una fusta velluda para azotar a los caballos»; y XX 248-250: «Y los viejos Silenos, que entonen el evohé en el festín de mi mesa, y celebren la fiesta en honor de Ares y Licurgo, en vez de en honor de Lieo (Dioniso), como acostumbran».

[1202] NONO, *Dionisíacas* XX 235s.: «Y las inútiles cepas de la vid, báquicos dones de Lieo (Dioniso), serán presa del fuego de Arabia».

[1203] En líneas generales, suele ser la opinión de buena parte de la crítica: SÉCHAN (1926: 77-79); DEICHGRÄBER (1939: 304: «Lykurgos aus einem grundsätzlichen Biertrinker zum Verehrer der Bakchosgabe wurde»); DI MARCO (1987: 171-175), que ve en un poema de Timón de Fliunte un eco de la posible persecución que hacía Licurgo de «los inmoderados bebedores de Baco»; WEST (1990b: 47s.); JOUAN (1992: 76); DI MARCO (1993a: 116).

[1204] Cf. el trabajo pertinente de Di Marco mencionado en la nota anterior.

[1205] SIMON (1982a: 137s.).

[1206] En *SATYRSPIEL* (1999: 167) se considera muy hipotética esta atribución porque la vestimenta tracia no era llevada sólo por los tracios y, además, falta alguna alusión a una representación teatral.

[1207] SÓFOCLES, *Fr.* 610 R.

[1208] ARQUÍLOCO, 42 W.

[1209] «de las copas que antes rechazaba» (cf. Introducción).

[1210] Sobre el motivo de la contraposición cerveza / vino en este drama satírico, cf. la Introducción.

[1211] Sobre este fragmento se han hecho numerosas conjeturas textuales y, consiguientemente, interpretaciones muy diversas. Doy aquí las últimas más aceptadas. METTE (1963: 140): «Y desde entonces (?) bebía sólo cerveza (tracia) —y permitía que la piel se le apergaminase—, e insistía con altivez, no obstante, en ello, como si eso fuera modo varonil de comportarse», y sugiere que Licurgo en el desarrollo de la pieza era conquistado por el disfrute del vino, lo que significa hacerse servidor de Dioniso. Radt da un texto cuya traducción podría ser: «Y bebía cerveza de éstos (de los cráneos de los huéspedes aniquilados), a los que iba desecando con el tiempo, y se vanagloriaba con altivez de ello atribuyéndolo a su virilidad», para lo que tiene presente el pasaje de NONO, *Dionisíacas* XX 149ss., en lo que sigue la sugerencia que ya había hecho Hermann a mediados del siglo XIX. DI MARCO (1987), ateniéndose fielmente a la lectura de los manuscritos y teniendo presente la alusión a Licurgo en el Fr. 4 de Timón de Fliunte, el poeta satírico de comienzos del siglo III a. C., propone el texto que adopto en la traducción (cf. la Introducción para los detalles sobre su interpretación).

[1212] Esta referencia se ha puesto en relación con el estado de sometimiento de los sátiros por Licurgo.

[1213] La imagen en griego es: «levanta la oreja», mientras que el español, para esta idea de prestar atención a algo que se va a decir, prefiere servirse de la idea física de «entrar en contacto, aproximarse». De todas formas, tal vez podría haber aquí una alusión a las orejas descomunales, como de burro, de los sátiros.

[1214] ESTRABÓN, XV 3, 2 (cf. Fr. 405).

[1215] Probablemente según el esquema narrativo tradicional: llegada del héroe al combate, descripción de su armadura, narración de sus hazañas, muerte y destino de su cuerpo.

[1216] PROCLO, *Crestomatía* 172 Seve.

[1217] Uno de los varios paralelismos con Aquiles.

[1218] Esta admonición hizo que Aquiles en un primer momento rehuyera el enfrentamiento con Memnón. A una situación de este tipo METTE adscribe el Fr. 380 Radt, sin título (cf. ese fragmento y nota pertinente).

[1219] Antíloco era uno de los modelos de amor filial: su padre Néstor, trabado su carro en medio del combate por un caballo muerto por París, estaba a punto de sucumbir por la lanza de Memnón, pero el anciano rey mesenio llamó en ayuda a su hijo Antíloco,

que se presentó al punto, lo salvó del trance pero cayó él a manos del caudillo etíope.

[1220] Antíloco era junto con Patroclo el otro gran amigo de Aquiles.

[1221] En especial en PÍNDARO, *Pítica* VI 28-42.

[1222] En una serie de vasos aparecen luchando Memnón y Aquiles junto al cadáver de Antíloco.

[1223] Cf. Test. 78.

[1224] PÓLUX, 4, 109s. Cf. más abajo.

[1225] Ante la posible imagen del cadáver del héroe como pasto de las aves rapaces, Bergk propuso adscribir a esta obra el Fr. 282.

[1226] Cf. MARTIN (1975: 39-49). METTE (1963: 111-112) mezcla la intervención de troyanos y griegos.

[1227] ARISTÓFANES, *Ranas* 961-963: «Por el contrario, yo no hacía uso de un estilo pomposo arrancándolos (a los espectadores) de la cordura, ni los dejaba atónitos creando Cicnos y Memnones con potros portadores de campanillas y jaeces». TAPLIN (1977a: 76) sostiene que la llegada a escena de personajes relevantes en carro era un rasgo del Teatro en su primera época, antes de la consolidación de la *skēné,* y en consecuencia peculiar de Esquilo. Además, específicamente esquílea podría ser esta peculiaridad de hacer entrar solemnemente a un personaje que luego, en el decurso de la trama, iba a morir (en este caso, en la segunda pieza de la trilogía). También PATTONI (2000) estudia detenidamente el pasaje aristofánico y concluye que Esquilo, continuando una línea esbozada por la épica (p. ej., *Il.* II 867-875), construye un modelo dramático de rey bárbaro, aliado de los troyanos, que llega con gran aparatosidad y animado de un gran optimismo, para luego terminar muriendo a manos de los aqueos.

[1228] Su adscripción a esta tragedia se remonta a BUTLER (1816). Recientemente, WEST (2000: 344).

[1229] Lógicamente, dentro de este contexto etiópico en ocasiones se han adscrito a esta pieza los fragmentos sin título en los que hay alguna referencia a Etiopía: Frs. 328-329 y también el 370.

[1230] Cf. Fr. 405, adscrito a esta tragedia desde BUTLER (1816).

[1231] PAUSANIAS, X 31, 7.

[1232] PÓLUX, 4. 109s.: «Cuando sea necesario que uno de los miembros del coro intervenga en el canto en lugar de un cuarto actor, el hecho se llama *paraskénion*; pero si un cuarto actor dijese algo además, eso recibe el nombre de *parachorégēma,* y dicen que está puesto en práctica en el *Memnón* de Esquilo».

[1233] Cf. TAPLIN (1977a: 354, n. 2).

[1234] GANTZ (1980a: 146-148).

[1235] Cf. Introducción a esa obra.

[1236] Cf. Introducción a esta obra.

[1237] Radt nos informa de que fue BERGK (1855) el que propuso la adscripción a Esquilo, puesto que Eustacio no precisa ese punto. La fuente es HESIQUIO, α 7698, que además nos ayuda a precisar el significado de *askeúois* («aún no dispuestos»), a veces

mal interpretado.

[1238] La atribución a esta tragedia se debe a conjetura moderna, puesto que los manuscritos dan *Agamenón* (para los datos precisos, cf. el riguroso aparato de Radt).

[1239] El calificativo aplicado aquí al bronce está corrupto, y la fuente no aclara mucho, por lo que las conjeturas textuales son numerosas. Tal vez la más próxima a la fuente sea *atherê,* «intacto».

[1240] El valor positivo *(eucherḗs,* «favorable, propicio») que Hesiquio da a *gonías* crea un problema de interpretación al compararlo con ESQUILO, *Coéforas* 1067, donde suele entenderse en sentido negativo («Ésta es la tercera tempestad que con viento violento se ha precipitado sobre la casa real»), para lo que se apoyan en un escolio al pasaje («*gonías*: el viento cuando de buen tiempo se transforma en soplo violento»). Pero otros críticos dan al pasaje de *Coéforas* un sentido positivo, relacionando *gonías* con la familia léxica de *gónos* (procreación, estirpe, etc.), lo que lleva a entender el viento *gonías* como «favorable para la procreación» y, así, habría de paso coincidencia con nuestra glosa de Hesiquio (cf. el comentario de GARVIE en su ed. de *Coéforas,* Oxford, 1986, 350).

[1241] Al igual que en el Fr. 128, también aquí realmente la adscripción a esta

[1242] Cf. Test. 78.

[1243] *Kûdos*, ese concepto tan determinante en el esquema del héroe homérico.

[1244] Cf. nota primera a ese fragmento. Bartoletti cuenta que el trozo de papiro de la serie italiana no se conserva, sino que se perdió entre los escombros de la casa de Medea Norsa, cuando fue bombardeada en marzo de 1944. Pero se encontró más tarde una transcripción que afortunadamente había hecho antes Girolamo Vitelli.

[1245] El trabajo más meticuloso sobre este punto sigue siendo TAPLIN (1972). Estudia también el caso de la *Níobe* y su uso en las tragedias conservadas. Incluso destaca cómo en *Ranas* el propio Esquilo practica esa estrategia del silencio (vv. 832-834: «DIONISO. — Esquilo, ¿por qué callas? Te percatas de lo que dice. / EURÍPIDES. — Se hará el solemne primero, como hacía cada vez en sus tragedias para fingir algo prodigioso»).

[1246] Por ejemplo, un trabajo como el de SCHADEWALDT (1936: 45, n. 2), tan provechoso por otros conceptos, en este punto sin embargo se inclina por el testimonio de una parte de los escolios a los que me referiré a continuación.

[1247] ARISTÓFANES, *Ranas* 911ss. La escena es un diálogo entre Eurípides, Dioniso y Esquilo, en el que el primero entre otras cosas dice: «Lo primero de todo presentaba en escena sentado a alguien, ocultándolo, a un Aquiles o a una Níobe, sin descubrir siquiera su rostro, un anticipo de la tragedia, que no murmuraba ni esto … y luego, después de esta necedad, y cuando la obra estaba a la mitad, decía doce palabras grandes como bueyes…». Cf. la Introducción a la *Níobe.*

[1248] Cf. Introducción a esa tragedia.

[1249] Cf. Test. 1, 6: «… en *El rescate de Héctor* Aquiles de igual forma permanece cubierto sin hablar, a excepción de una corta intervención en diálogo con Hermes al comienzo».

[1250] Escolio R a ARISTÓFANES, *Ranas* 911: «[Tras ocultarlo]:… Aquiles está sentado

y sin responder en una obra de Esquilo titulada *Los frigios* o *El rescate de Héctor;* Aquiles no pronuncia palabra alguna». Pero en V la información del escoliasta continúa: «De otra manera: lo verosímil es que sea el Aquiles de *Los frigios* o *El rescate de Héctor,* o el de *Los mirmidones,* que está sin hablar tres días». Una oportuna conjetura textual al escolio R propuso BERGK (1883: 483-484): «Aquiles no pronuncia palabra alguna [tampoco en *Los mirmidones*]».

1251 Cf. la fuente del Fr. 134, así como las que reúne Radt en su aparato crítico. Respecto a los demás términos exóticos que cita Aristófanes en este pasaje de *Ranas* como pertenecientes a Esquilo, Radt los recoge en el apartado de los «Fragmentos de lugar desconocido» (Frs. 439a. 380, 422 y 444), mientras que METTE (1959) propone su adscripción a esta tragedia (Frs. 212 C, D, E y G de su edición).

1252 HELLSTRÖM (1990) hace innecesario además entrar aquí en pormenores bibliográficos (cf. p. 30, n. 12). Recoge ya el artículo «Achilleus» en el *LIMC* (vol. I, 1981: KOSSATZ-DEISSMANN).

1253 La regularidad de este tipo iconográfico ha llevado a pensar que todos los vasos se inspiraron en una pintura mural inicial (cf. SNELL [1971: 3, n. 5], siguiendo una sugerencia de KENNER [1941]). Para solucionar el problema de cronología temprana de estos vasos y su relación con Esquilo, se ha propuesto a veces que este esquema de un Aquiles callado y huraño fue creado por un poeta trágico anterior a Esquilo, del que éste lo tomó para sus *Mirmidones* (cf. la alusión en HELLSTRÖM, p. 28), pero tal vez sea una propuesta innecesaria y sin apoyo concreto.

1254 La idea general fue ya bien definida por CROISET (1894) a pesar de no conocer los fragmentos papiráceos.

1255 *Klisía* (cf. Fr. 131). Sobre el problema de la escenografía de este término, cf. TAPLIN (1972: 66s.): un telón dejado caer de la escena por medio del *ekkúklēma,* lo que permitía crear la ilusión escénica del ambiente dentro de la tienda del héroe.

1256 Parece grande el paralelismo de esta obra con *Níobe.*

1257 Sobre la problemática en torno a la composición del coro, surgida a partir de la información de un escolio a ARISTÓFANES, *Ranas* 1264 (= Fr. 132), cf. nota pertinente en ese fragmento.

1258 Cf. nota primera a ese fragmento.

1259 Hay varios trabajos que desarrollan este punto con cierto pormenor: BERGK (1883); CROISET (1894); SCHADEWALDT (1936); DÖHLE (1967); TAPLIN (1972); SOMMERSTEIN (1996: 339-343); GARZYA (1997C); WEST (2000: 340-343).

1260 En apoyo de esta actitud SCHADEWALDT (1936: 52, n. 2) sugiere la adscripción a esta tragedia del fragmento *Tragica Adespota,* Fr 36 Sn-K: «Está loco aquel de los mortales que estima más a los amigos que a la propia vida», que encajaría bien con las palabras de Aquiles en *Ilíada* IX 401ss.

1261 A estas referencias a la situación de los griegos en retirada pudo pertenecer el Fr. 296 sin título, y que Schadewaldt adscribió a esta tragedia (cf. la nota pertinente en ese fragmento).

1262 Basándose en el testimonio de un escolio al *Prometeo encadenado* 437

Herington («El silencio tiene muchos procedimientos. Por ejemplo, guardo silencio cuando reflexiono conmigo mismo…. También de otra forma, por ejemplo, ante el temor de la ira de un rey guardo silencio; y por ejemplo, el episodio de Aquiles, cuando Taltibio y Euríbates fueron enviados ante aquél para llamarlo a la lucha, *guardó silencio*[?]»), se ha propuesto una escena inicial de mensajero a cargo de esos dos personajes, en la que tomaría la palabra el primero. Pero la lectura del nuevo editor (HERINGTON; «guardaron silencio», cf. *Il.* I 331 ss.) da un mejor sentido al pasaje, al tiempo que excluye la posibilidad de esa escena.

1263 Su intervención en la obra, y en concreto en este momento, se fundamenta en el Fr. 138.

1264 Toda la crítica coincide en relacionar este pasaje con la referencia de ARISTÓFANES. *Ranas* 1041 s.: «ESQUILO. —… mi mente compuso los muchos actos de valor de los Patroclos, de los Teucros de corazón de léon…». Por lo que se refiere a Teucro, esta referencia de Aristófanes podría ponerse en relación con *TrGF Adespota* 569: «Y Teucro, sirviéndose de su maestría con el arco, contuvo a los frigios, que trataban de saltar por encima del foso *(táphros*: cf. Fr. 380 sobre el posible uso de este término en *Los mirmidones)*»; esta alusión a Teucro debería estar en la parte anterior, cuando se daba la noticia a Aquiles de la situación apurada de los griegos. También a una escena de mensajero de esta tragedia SCHADEWALDT (1936:46, n. 1) sugería la adscripción del *TrGF Adespota* 289: «Salieron (al campo de batalla) Héctores y Sarpedones», aunque JOUAN - VAN LOOY (1998-2003: VIII/1) lo incluyen en el *Alejandro* de Eurípides (Fr. 24).

1265 Carecemos de datos para proponer que el cadáver de Patroclo era traído a escena, o incluso que aparecía Tetis prometiendo a su hijo nuevas armas para enfrentarse a Héctor, como podría pensarse por el Fr. 140. Pero es más sencillo pensar que en medio del dolor el héroe manifestaba su ansia de venganza, para lo cual, en efecto, «necesitaba armas». La llegada de Tetis sería más sorprendente en una nueva obra dentro de la trilogía.

1266 MOREAU (1996).

1267 Para una exposición pormenorizada de este punto, cf. SNELL (1971).

1268 Cf. DOVER (1989: 196ss.).

1269 Con frecuencia se acude a una cratera de Polignoto en Viena, en la que estarían reproducidas las tres tragedias (cf. TRENDALL-WEBSTER [1971, 54s.], que describen con pormenor los restos del vaso, aunque la sugerencia fue de KENNER [1941]). Pero TAPLIN (1977a: 196, n. 2) introduce elementos de duda, en especial la presencia de Taltibio en escena ante el cadáver de Patroclo colocado en un féretro.

1270 P. ej., West (cf. nota previa, y sobre todo la Introducción a *Las Nereidas*). De todas formas, en alguna ocasión también *Las Nereidas* fueron integradas en la trilogía sobre Memnón.

1271 Mette (cf. nota al hipotético título *Alejandro*) se inventó un nuevo drama satírico con ese título, y le adscribió el Fr. 4511. Simon propone *Los participantes en la procesión,* que a su juicio pudo tratar de la devolución de Criseida a su padre, tema

próximo a Aquiles (cf. la Introducción a esa obra). Sommerstein, *Los constructores de tálamos* (cf. la Introducción a esa obra). Deforge, *Los frigios (Phrúgioi)* (cf. Introducción a ese título).

[1272] Esta relación Esquilo-Cerámica fue mérito de DÖHLE (1967), y ha sido ampliamente aceptada (en un trabajo posterior DÖHLE [1983] reitera que en la Cerámica se percibe bien la inmediata reacción de la sociedad ante la puesta en escena de la trilogía, y que fue ésta en concreto, y no el mito en general, la que dio lugar a tal influjo). No obstante, MASSEI (1969) piensa que la influencia fue en sentido contrario: el motivo tradicional de una figura masculina dolorida se habría convertido en materia idónea para representar el relato épico de Aquiles, y de ahí lo habrá tomado Esquilo, lo que supone posponer la fecha de esta trilogía, dado que los vasos conservados son a su juicio anteriores a la adaptación esquílea.

[1273] Cf. ARISTÓFANES, *Fr.* 696 K-A.

[1274] WEST (cf. nota previa), p. 343, sugiere que se pudieron encargar de esta nueva puesta en escena los hijos de Esquilo (Euforión o Eveón: cf. Test. 2).

[1275] Junto con otras en torno a Aquiles: un *Aquiles,* que algunos (Ribbeck) identificaron con *Mirmidones,* aunque la crítica últimamente las ha separado; y una *Batalla junto a las naves (Epinausimache).* Cf. POCIÑA (1984).

[1276] GARZYA (1997b).

[1277] La fuente es el Fr. 1 del Papiro de Oxirrinco 2163, del siglo II d. C., que fue publicado por primera vez en el año 1941 por Lobel en el vol. XVIII de la serie de Oxirrinco. Este texto ya era conocido prácticamente en su totalidad por HARPOCRACIÓN 259, 10, y. por lo tanto, reporta poca novedad, aunque es interesante destacar que confirma la laguna que ya había supuesto el primer editor del lexicógrafo. También el verso primero lo menciona ARISTÓFANES, *Ranas* 992. Harpocración («En el comienzo de *Los mirmidones* dice Esquilo: «Esto observas… dentro de tu tienda»») y otras fuentes antiguas testimonian que estos versos eran el comienzo de la tragedia.

[1278] Se trata de una tirada de dímetros anapésticos. Son los anapestos del comienzo de la Párodos, en boca del coro, si se aceptan los testimonios mencionados en la nota anterior.

[1279] El vocativo «glorioso Aquiles» es una fórmula homérica, que aparece repetidas veces en uno y otro poema (*Il.* IX 434; XXI 160, 583; XXII 216; *Od.* XXIV 76) y siempre en la misma distribución métrica: el final del hexámetro. Es un caso claro de uso épico en los trágicos (cf. SIDERAS [1971: 73s. y 142s.]).

[1280] El término aquí empleado *(dorilúmantos)* es un *hápax*, aunque pertenece a un tipo de compuesto frecuente en la Tragedia, y de manera especial en Esquilo (cf. KAZIK-ZAWADZKA [1962: 35s.]).

[1281] *Propín[eis]* («traiciona[s] cual en un brindis»): metáfora difícil de traducir con una cierta literalidad: *propínō* puede significar «hacer donación de algo a alguien en el momento de hacer un brindis», de donde pasa a equivaler a «sacrificar, traicionar» (cf. HARPOCRACIÓN, 259, 10). Este empleo, que vuelve a aparecer en alguna otra ocasión (cf. Liddell-Scott-Jones), se remonta a este pasaje de Esquilo al menos por los testimonios de

que ahora disponemos, pero en PÍNDARO, *Olímpica* VII 1ss., tal vez pueda verse la expresión aún no sintética, aunque en ese contexto sin la connotación negativa.

1282 Adopto aquí la propuesta de TAPLIN (1972: 66-69), aunque, como él mismo reconoce, carece de todo apoyo textual puesto que en ese punto del papiro no es posible identificar letra alguna —no obstante, la reconstrucción de «estás sentado» de Lobel en Fr. 132a Fr. 8, podría suponer una cierta ayuda—. Pero la propuesta de Taplin aquí viene determinada por su intento de interpretación dramática de la escena (para más detalles, cf. nota siguiente).

1283 En esta intervención el coro recrimina con energía la actitud de Aquiles («traicionas» del v. 4: cf. sobre este concepto la Introducción).

1284 Es el momento en que Eurípides pretende ridiculizar el tono de los cantos líricos de Esquilo. Un escolio al pasaje aristofánico informa de que estos versos pertenecían a *Los mirmidones* (escolio a ARISTÓFANES, *Ranas* 1264: «[Ptiótida Aquiles]: Eurípides es el que pronuncia los versos de Esquilo, pero son de *Los mirmidones* de Esquilo». Otro escolio puntualiza: «Esto Esquilo lo compuso tomándolo de los embajadores ante Aquiles; pero es de *Los mirmidones*»). Esta segunda información ha llevado en ocasiones a pensar que el coro estaba compuesto de un grupo de mensajeros enviados a Aquiles por los mirmidones; pero tal vez se trate sin más de una referencia general e imprecisa a la trama de la obra, en la que efectivamente una embajada griega intentaba persuadir al héroe para que volviera a la lucha en ayuda de los sufrientes griegos. Lloyd-Jones y RADT (1985: 242) apuntan incluso a una alusión a la embajada homérica.

1285 Si se acepta que estos versos pertenecen a la parte lírica de la Párodos, hay que adjudicarlos al coro.

1286 El segundo verso del original («…, ¡ay!, un sufrimiento, no te aprestas en su ayuda?») lo repetirá Eurípides varias veces más abajo en la comedia de Aristófanes para destacar el estilo críptico de Esquilo.

1287 Es el mismo Papiro de Oxirrinco 2163 del Fr. 131 (cf. nota correspondiente), sólo que aquí se recogen los Frs. 2 a 9. Su estado de conservación es bastante deficiente: en la mayoría de ellos escasamente se pueden leer algunas letras, y sólo el 4 y el 8 permiten llegar a entender palabras enteras. La adscripción a esta obra es difícil, y se fundamenta principalmente en el contenido del Fr. 8, donde parece claro que se está aludiendo al pasaje del mito de Aquiles cuando se retira del ataque a Troya. Estos restos no pueden ser añadidos al Fr. 131 porque, en la medida que podemos reconstruirlos, no tienen ritmo anapéstico; ahora bien, el Fr. 8 tal vez formaba parte de un pasaje lírico, y Lobel sugirió la posibilidad de que perteneciese a la misma escena del Fr. 132, dada además la proximidad de sentido, en cuyo caso formaría parte también de la parte lírica de la Párodos y habría que ponerlo en boca del coro.

1288 El primer testimonio de este término *(kakandría)* hasta ahora era SÓFOCLES, *ÁYAX* 1014. De otro lado, por el sentido general de la trama no sería muy arriesgado pensar que la referencia es a Aquiles.

1289 Cf. nota primera a este fragmento.

1290 Reconstrucción del propio Lobel, al que siguen Mette y Taplin (cf. notas

pertinentes en el Fr. 131).

[1291] Suele aceptarse (Lobel, Cantarella, Mette) aquí una reconstrucción: «…, soberano Aquiles, [al ejército griego] no traiciones».

[1292] GÖRSCHEN (1950) intenta una «paráfrasis latina» de todos los trozos del papiro, teniendo a la vista diversos pasajes de la *Ilíada* y los fragmentos de Accio. La propuesta tal vez sea audaz en exceso.

[1293] El texto de este fragmento es el resultado de la unión de los dos papiros arriba señalados, escritos por la misma mano y que BARTOLETTI (1966) publicó por primera vez unidos. Por el propio texto se deduce que se trata de un diálogo, o final de una resis y principio de otra, entre Fénix y Aquiles, con una clara alusión al «largo silencio» del segundo (cf. Introducción). Otra edición posterior, con propuestas de reconstrucción, es la de METTE (1968: 517-518). En el texto de la traducción adopto, según mi criterio, las sugerencias de uno u otro editor.

[1294] Mette. Bartoletti piensa mejor en una alusión al «silencio» del joven héroe: «habla…», como una exhortación al final de su parlamento.

[1295] Este pequeño espacio al comienzo de verso, introductorio muy probablemente de la parte exhortativa posterior, que es la importante, ha recibido diversas propuestas: «Ten confianza», «A partir de esto».

[1296] Mette. Bartoletti: «[te he aconsejado]».

[1297] El sentido general es claro: «parloteos», «murmullo de palabras», «turbamulta de palabras».

[1298] Mette: «[he contestado ni]». Bartoletti: «y ni siquiera [sé a cuántos no]».

[1299] Mette: «te considero digno en el momento presente». Bartoletti: «el más digno / de los mortales».

[1300] Este importante papiro fue editado por primera vez en 1934 por Norsa y Vitelli, y sobre él la crítica filológica ha trabajado intensamente. Normalmente se acepta su atribución a esta pieza basándose en un par de hechos lingüísticos considerados tradicionalmente esquíleos. No obstante, también hay quienes no aceptan esta adscripción: TAPLIN (1972: 74s.) duda y. en todo caso, preferiría aplicarlo a *Las Nereidas,* aunque al final, y siguiendo a Page, sugiere incluso la posibilidad de que no sea ni siquiera esquíleo.

En este pasaje descansa buena parte de los intentos de interpretación de la tragedia. Pertenece al momento posterior al del silencio del héroe, pero dentro aún de esa primera parte dedicada a persuadirlo de que vuelva a la lucha y abandone el retiro en su tienda, lejos del campo de batalla, encolerizado contra Agamenón. Ahora Aquiles expone descarnadamente su actitud decidida de no colaborar, aunque sabe bien que se expone al castigo. Buena parte de los editores suponen aquí un diálogo entre Aquiles y un personaje que intenta hacerlo desistir de su aislamiento (Fénix. Antíloco. Odiseo, entre las propuestas más aceptadas, aunque la más verosímil a mi juicio es la de Fénix en consonancia con el Fr. 132b). Schadewaldt sugiere incluso una esticomitía en las líneas últimas («… libre dices…»). Además de las ediciones usuales (Lloyd-Jones, Mette, Radt, Morani, Diggle), tanto PAGE (1941) como SCHADEWALDT (1936) y SNELL (1971) editan el

texto con interesantes reconstrucciones, que recojo en nota (para las indicaciones bibliográficas, cf. notas previas en la Introducción).

1301 Él mismo, Aquiles.

1302 Page / Lloyd-Jones: «va a ser de provecho a los dánaos». Snell: «va a desistir de la lucha sin lanza».

1303 Aquí comenzaría la intervención del interlocutor hasta «médico de sus fatigas».

1304 El término realmente es «pastor» *(poimḗn),* lo que podría llevar a pensar en París, que en su juventud fue pastor y luego causante de la guerra de Troya; pero parece más verosímil, siguiendo el uso homérico, que la referencia sea a Agamenón, contra el que Aquiles está encolerizado en estos momentos.

1305 Los mirmidones.

1306 Las propuestas de reconstrucción se dividen en dos grandes bloques, con variantes de detalle en cada uno: «¿… no lo soy yo todo para el ejército aqueo?» (Schadewaldt) frente a «… ojalá que yo cause la ruina de todo al ejército aqueo» (Snell).

1307 Estas catorce primeras líneas del papiro son las mejor conservadas. Doy, a título de ejemplo, las dos reconstrucciones más aceptadas. LLOYD-JONES (1957): «AQUILES. — Lapidarán mi cuerpo. No pienses en momento alguno que el vástago de Peleo, destrozado por las piedras, [va a ser de provecho a los dánaos] en suelo troyano, sino que a los troyanos [sentados a sus anchas] podría sobrevenirles [alcanzar] la [victoria] sin lanza, [y tú podrías tener] más fácilmente… esto, para los mortales médico de sus fatigas. ¿Por temor a los aqueos voy a poner mi mano en la lanza, mano que se estremece de cólera por un malvado jefe? ¿Pero, si a pesar de ser uno solo, según dicen mis compañeros, a tan gran [retroceso] he dado lugar sin estar presente en la lucha, no lo soy yo todo para el ejército aqueo? El pudor no me impide dar salida a tal discurso, pues ¿quién podría decir que tales jefes y comandantes del ejército, son más notables que yo?». A su vez, SNELL (1964/1971) reconstruye el texto en estos términos: «AQUILES. — ¿Lapidarán mi cuerpo? No pienses en momento alguno que el vástago de Peleo, destrozado por las piedras, [va a desistir] en suelo troyano [en su lucha] sin lanza [en beneficio de] los troyanos. FÉNIX (1971) / ANTÍLOCO (1964). — Sin embargo, eso podría

1308 Suele aceptarse que la referencia es a Cicno, el héroe troyano que causó múltiples quebrantos al ejército griego hasta que Aquiles acabó con su vida.

1309 En este punto la conjetura más sencilla es la de Schadewaldt («a todo vuestro ejército»). DIGGLE (1998) propone «escogiendo lo más florido del ejército», apoyándose en el Fr. 100.

1310 Schadewaldt: «y a la turba de los troyanos».

1311 Snell sugiere algo como «Pero ahora, siendo como es un cobarde, me ha acusado de traición».

1312 Snell: «aquél, pues quiere».

1313 Snell: «… y a un general oscuro, que precisamente ha poco que está aniquilando este ejército, y que, como os he dicho afirmando cosas no falsas, destruirá por entero este ejército aqueo».

1314 Snell: «Terrible cólera te posee».

[1315] Snell: «Y puesto que temo la locura *(átē)* dominadora, contra ti ahora me he precipitado abiertamente como acusador».

[1316] En opinión de Schadewaldt aquí empieza una esticomitía entre Antíloco y Aquiles.

[1317] Snell: «Tú pronuncias esta palabra con excesiva libertad».

[1318] Snell: «Alguien en sus cabales encontró asuntos más afortunados».

[1319] Snell: «Nadie que alabe la insolencia, está en sus cabales».

[1320] Snell: «Ayudar a los enemigos».

[1321] Sobre su posible ubicación en la obra, cf. la Introducción. En Homero la nave en torno a la que se lucha con denuedo y se trata de incendiar es la de Protesilao *(Il.* XV 705ss., XVI 286); en Esquilo tal vez era de Néstor.

[1322] Es el momento del final de la comedia, cuando el coro y su corifeo celebran lo dulce que es la vida en casa ocupado en las labores del campo, y lejos por entero de los avatares de la guerra y de todo lo que está en relación con ella.

[1323] El término griego, tanto en Aristófanes como en Esquilo, es *xouthós.* El significado de este calificativo (¿color / rapidez?) ha sido muy discutido (cf. el comentario de Fraenkel al v. 1142 del *Agamenón*), y la opinión actual más extendida se inclina a pensar que su empleo en el siglo v era como término de un color. Cuestión igualmente problemática es la de determinar, con la precisión posible en el vocabulario griego, de qué color se trata: REITER (1962: 104-114) concluye que debía de corresponder a una mezcla de amarillo y marrón (en la poesía está limitado al uso del epíteto del hipogallo, del ruiseñor y de la abeja). De otro lado, es curioso destacar que esta expresión de «dorado hipogallo» debió de gustarle a Aristófanes de manera especial, puesto que la utiliza, en lo conservado, tres veces de manera completa: *La paz* 1177, *Las aves* 800 y *Las ranas* 932; y en otro caso alude sin más al hipogallo: *Las ranas* 937, donde Eurípides está censurando a Esquilo los términos exóticos que éste gustaba de inventar.

[1324] Se ha pensado con buen criterio que el texto del escolio está corrupto, puesto que es un tanto extraño que Esquilo aludiese «muchas veces» a este ser fantástico del hipogallo. De todas formas, no debemos olvidar la insistencia, comentada en la nota anterior, de su empleo paródico en Aristófanes.

[1325] Este inicio de verso está corrupto en el escolio que nos trasmite la cita entera de Esquilo. Otro escolio (a *Las ranas* 932) sólo recoge el verso primero, y su texto es: «… y un águila, dorado hipogallo». Pero tampoco da un sentido muy claro. Nauck^2, Mette y Morani optan por esta segunda fuente para el comienzo del fragmento.

[1326] Probablemente el emblema de una de las naves. El hipogallo es un ser fabuloso híbrido de caballo y gallo: la parte delantera equina con dos extremidades de caballo, y la trasera de gallo con otras dos patas de este otro animal. Aparece casi sólo en la cerámica ática entre 560 y 470 a. C. (cf. el artículo «Hippalektryon» en el *LIMC* [WILLIAMS. 1990]). La mención literaria tradicional es esta de Esquilo, al que se refieren todas las alusiones posteriores.

[1327] Suele interpretarse en el sentido de que, por efecto del calor del incendio. la

pintura del emblema comienza a licuarse.

[1328] También este punto del texto está corrupto (cf. el aparato crítico de Radt para las variadas conjeturas propuestas). Probablemente se trata de un calificativo de «pinturas», y en este sentido se ha sugerido «escogidas» o «esparcidas».

[1329] Sobre la posible función de este fragmento en la obra, cf. la Introducción.

[1330] Ya desde el siglo XIX se pensó que la referencia de Platón era a esta tragedia de Esquilo (Nauck[2] no lo recoge con categoría de fragmento, aunque sí lo incluye como testimonio paralelo al Fr. 135).

[1331] De los dos roles en la relación homosexual *(erastḗs,* «amante», y *erómenos,* «amado») tanto Homero como Esquilo asignan el primero a Aquiles, porque se atiene al esquema de ser el protector y maestro del otro, mientras que Platón, más en consonancia con la realidad, lo cifra en la juventud y en la belleza. Sobre el discutido reparto de funciones en este mito, cf. SEGENT (1986: 264ss.).

[1332] *Ilíada* XI 786s.

[1333] Es difícil determinar quién pronunciaba estos versos, de cuyo resultado depende la contextualización del pasaje. Es claro que se trata del momento posterior a la muerte de Patroclo, y desde el principio se pensó en el propio Aquiles reprochando al cadáver de Patroclo su temeridad y desobediencia de las indicaciones de Aquiles, lo que le acarreó la muerte, todo lo cual encajaría con la referencia paralela del Fr. 126 y, éste sí, en boca de Aquiles (entre los últimos en defender este criterio están DOVER [1989: 197] o MOREAU [1996: 18]); así, el texto habría que entenderlo: «… tú (Patroclo) desagradecido para con mis (nuestros) repetidos besos». Pero PLUTARCO, *Cómo distinguir a un adulador de un amigo* 61 A, cita una parte de este fragmento y el contexto dificulta la atribución a Aquiles, de donde MERKELBACH (1969) concluye que el pasaje correspondía a otro personaje, un amigo del héroe, que le hacía ver que él era el culpable de la muerte de Patroclo, lo que a su vez daba sentido al lamento de Aquiles en *Il.* XVIII 82: «Yo fui el causante de su muerte» *(tòn apṓlesa)*; y en este caso la traducción sería: «…, tú (Aquiles) desagradecido para con sus repetidos besos»; pero lo más importante de esta segunda interpretación es la suposición de la existencia de una escena de Aquiles con un personaje amigo que le recrimina su actuación, con lo que el héroe incrementaría su dolor y, al tiempo, se vería más impelido a la venganza. Un fórmula intermedia propuso al año siguiente VYSOKÝ (1970), que sugiere que Aquiles habla consigo mismo, en la idea de que Plutarco con frecuencia utiliza citas de otros autores en sentido distinto. Más extraña parece la sugerencia (WÜST: *RE, s.u.* Patroklos) de que es el espectro de Patroclo dirigiéndose a Aquiles.

[1334] SÓFOCLES, *Fr.* 345 R.

[1335] Aquiles es nieto de Éaco.

[1336] *Ilíada* IX 191.

[1337] SNELL (1953: 437) sugirió que este primer verso de la cita de Luciano tal vez había que identificarlo con la línea 3 del Papiro de Oxirrinco 2256 Fr. 55 (cf. Fr. 451s, 55 Radt). Y así. METTE (1959: *Fr.* 229), como también en METTE (1963: 117), hace suya la propuesta de reconstrucción de Snell: «… y la vida en común allí en la misma tienda, y

la reverente compañía de tus muslos … oscuridad … [por entero (Mette)]…». De otro lado, Esquilo utiliza una expresión de gran fuerza para referirse a la homosexualidad: al término *homilía* («relación, trato, compañía» entre los hombres) aplica el adjetivo *eusebḗs,* que alude a la relación del hombre con la divinidad.

[1338] Luciano nos transmite una palabra de un segundo verso, pero el texto está claramente corrupto, por lo que se han propuesto variadas conjeturas e, incluso (Mette, entre otros), se ha supuesto que el término pertenecía de nuevo al texto de Luciano.

[1339] Sobre su relación con el fragmento anterior, cf. nota pertinente en ese fragmento.

[1340] Curiosamente, y a pesar del testimonio de la fuente, no conservamos ninguna otra cita de este término en la Tragedia; y su empleo es igualmente muy escaso en sus diversas formaciones morfológicas sin el preverbio negativo: en *Las Euménides* 52 se utiliza el adjetivo *bdelúktropos* para calificar a las Euménides, y el verbo *bdelússomai* aparece en AQUEO, *TrGF* 20 Fr. 12, fragmento éste perteneciente al drama satírico *Alcmeón.*

[1341] La crítica filológica en general admite que estas palabras estaban en boca de Aquiles. Pero luego hay disensión en lo tocante a quién se está dirigiendo. Desde Welcker una corriente de opinión piensa en Antíloco, el otro gran amigo de Aquiles después de Patroclo, que es el que le trae la noticia de la muerte de este último *(Il.* XVIII lss. y Fr. 138). Pero tal vez no sea exagerado pensar que aquí —como tal vez también en el Fr. 136— Aquiles se está dirigiendo al cadáver de Patroclo, dado que la fuente es una glosa sobre el término «repugnante» *(abdélykta),* y en el contenido explicatorio de dicho vocablo se hace hincapié en el carácter no contaminador, lo que lleva a pensar mejor en que Aquiles no rehúye el contacto físico con el cuerpo sin vida de su amigo.

[1342] Es el momento después de la Párodos de la comedia, cuando Cremes y Blépiro se lamentan de no haber podido cobrar ese día el trióbolo por su asistencia a la sesión de la Asamblea, pues ha concluido antes de que uno y otro llegaran.

[1343] Realmente el escoliasta sólo da como texto esquíleo hasta aquí, lo que confirma la *Suda* α 3715. Pero la crítica filológica está de acuerdo en suponer que el pasaje esquíleo continuaba como el texto aristofánico.

[1344] Sobre la función de este fragmento en la obra, cf. la Introducción.

[1345] Este fragmento lo han transmitido numerosas fuentes (cf. aparato de Radt para un análisis de todos los contextos), pero la mayoría sólo recoge el proverbio propiamente dicho, que a su vez tuvo la debida acogida entre los Paremiógrafos.

[1346] Parece claro que se trata de una alusión a las armas de Aquiles, que, primero, han causado la muerte de Patroclo y, además, han supuesto para Aquiles la pérdida de todo (Fr. 138). A su vez, lo lógico es adjudicar estas palabras a Aquiles.

[1347] Aunque no contamos con ningún testimonio explícito sobre la identidad del personaje, toda la crítica sugiere que está en boca de Aquiles, quien, al final de su dolor, estalla en cólera contra Héctor, al que desea ardientemente dar muerte, para lo que necesita nuevas armas. Esta circunstancia ha llevado a suponer la presencia de Tetis en escena: sin embargo tal vez esto sucedía en la tragedia siguiente, *Las Nereidas* (cf.

Introducción a esa otra obra).

[1348] La segunda parte de la glosa de Hesiquio es difícil de entender, puesto que el término *epiménios* significa «mensual». Radt recoge la sugerencia de VAN MEURS (1619) que relaciona esta glosa con ε 4978: «*epiménioi*: sacrificadores», y en ese caso se estaría refiriendo a los oficiantes que hacían las ofrendas mensuales.

[1349] Este fragmento presenta varias dificultades. En primer lugar, su sentido: tenemos dos fuentes al respecto, HESIQUIO, ε 254 y κ 3837; en la primera *(s.u. egkourádes)* se dan dos significados: «marcas en la cara» o «pinturas de rostros dibujadas en el techo», mientras que en la segunda *(s.u. kourás)* únicamente se recoge el segundo significado; en este fragmento de Esquilo tal vez, pues, habría que inclinarse por el sentido de «pintura…». En apoyo de esta interpretación METTE (1963: 226) presenta un texto de PARTENIO *(Supplementum Hellenisticum* 626, 21) en el que se habla de la «cubierta de un sarcófago», lo que lleva a sugerir que se trataría de alguna orden dada por Aquiles en lo referente al enterramiento de Patroclo.

[1350] Cf. Test. 78.

[1351] ARISTÓTELES, *Poética* 1460ª27ss.: «Hay que preferir lo verosímil imposible a lo posible increíble; y las tramas no hay que ensamblarlas con partes ilógicas, sino que sobre todo no deben tener nada ilógico, y si no, que suceda fuera del argumento concreto, como el que Edipo no supiera cómo había muerto Layo, pero no dentro de la obra, como en *Electra* los que cuentan los Juegos Píticos, o en *Los misios* el personaje que llega de Tegea a Misia sin pronunciar palabra».

[1352] Esta relación del héroe con el silencio suele apoyarse en dos pasajes de la Comedia: ANFIS, 30 K-A: «Anfis en *El vagabundo*: "Es más fácil con mucho acercarse a los generales y que lo consideren a uno digno de entablar conversación y recibir respuesta de lo que pueda preguntarles, que hacer lo mismo con los malditos vendedores de pescado en el mercado. Si uno coge algo de lo que está expuesto y les hace alguna pregunta, se agacha como Télefo primero sin decir palabra —y esto es en verdad justo, puesto que todos son unos asesinos, por decirlo en una palabra—, y, como si no le fuese a prestar atención ni hubiera oído nada, golpea un pulpo"»; y ALEXIS, 183 K-A: «Alexis en *El parásito* dice refiriéndose a un glotón: "Todos los jóvenes lo llaman Parásito como apodo, pero a él no le importa en absoluto. Come sin decir palabra como Télefo, moviendo sólo la cabeza a los que le preguntan algo"».

[1353] En este sentido se manifiesta GANTZ (1980a: 162), apoyándose en el hecho de que las otras citas del pasaje aristotélico son de Sófocles. Pero tal vez la trama de la versión sofoclea no versaba sobre el tema de la purificación (cf. la Introducción a esa obra en el vol. de los *Fragmentos* de Sófocles dentro de esta misma colección de la BCG).

[1354] ESQUILO, *Las Euménides* 448-450: «Es ley que el homicida no hable a nadie hasta el momento en que un hombre con capacidad para purificarlo lo haya rociado con la sangre que brote al degollar una res lechal».

[1355] Cf. la Introducción a *Télefo.*

[1356] ARISTÓFANES, *Ranas* 911ss. Cf. TAPLIN (1972).

[1357] HESÍODO, *Fr.* 165 M-W.

[1358] PAUSANIAS, VIII 4, 9, donde menciona a Hecateo *(FGrHist* 1 F 29a) como fuente, aunque el texto no permite asegurar con certeza que toda la información de Pausanias en este pasaje proceda de Hecateo.

[1359] El famoso viajero al que se acude en diversos mitos para que solucione situaciones como la de Auge.

[1360] ALCIDAMANTE, *Odiseo* 14-16.

[1361] Con variaciones: DIODORO SÍCULO, IV 33, 7-12; APOLODORO, *Biblioteca* III 9, 1; HIGINO, *Fábula* 99.

[1362] SÓFOCLES, *Fr.* 89 R (perteneciente a *Los Aléadas).*

[1363] Cf. el pasaje de *Euménides* ya mencionado.

[1364] HIGINO, *Fábulas* 99 y 100: Teutrante acoge a Auge en calidad de hija y, así, puede ofrecérsela en matrimonio a Télefo en recompensa por la ayuda que éste, pasado el tiempo, le presta ante el intento de Idas de arrebatarle el trono de Misia. Auge rechaza la boda, porque no quería que ningún mortal profanase su cuerpo, y se dispone a matar a su esposo-hijo en el propio tálamo, pero la aparición de una serpiente, enviada por los dioses para solucionar la situación, aterroriza a la heroína, que arroja la espada y confiesa su perverso proyecto. Télefo en contestación decide acabar con la vida de su aún no reconocida madre, pero al final tiene lugar el reconocimiento entre madre e hijo, que a continuación volverán a Grecia. Es claro que es un episodio muy del gusto de los trágicos (cf. ELIANO. *Historia de los animales* 3, 47, que lo relaciona con Edipo), y la crítica, al menos desde Pearson, adjudica este episodio a *Los misios* de Sófocles (cf. esta tragedia en el vol. de los *Fragmentos* de Sófocles en esta misma BCG). Kannicht-Snell recogen este episodio corno Fr. 13 de los *Adespota,* aunque con vacilación ante la posibilidad de que no subyazca un argumento de tragedia.

[1365] *Los Aléadas, Los misios* y tal vez *La asamblea de los aqueos.*

[1366] Una *Auge* y un *Télefo.*

[1367] METTE (1963: 77-80) pospone la acción a la segunda etapa del héroe, cuando entra en contacto con la expedición griega contra Troya.

[1368] A pesar de su fecha (segundo cuarto del siglo II a. C.), HERES *(LIMC,* art. «Telephos: n.º 1», vol. VII, 1994) señala ciertos contactos con las adaptaciones dramáticas.

[1369] Cf. GANTZ (1980a: 161s.).

[1370] METTE (1963: 95-99).

[1371] Cf. SOMMERSTEIN (1996: 62s.). Sobre la problemática de las dilogías, cf. GANTZ (1979: 297-299).

[1372] En consonancia con este testimonio de Estrabón, tenemos que sacar dos conclusiones: primera, para algunos el pasaje esquíleo había que interpretarlo en relación con este río Misio y, en consecuencia, para ellos el pasaje sería algo así: «Ah, Caico y corrientes del Misio…»; pero, en segundo lugar, de rechazo hay que entender que la correcta interpretación es la que damos arriba con una alusión al Caico y a todas las

restantes corrientes fluviales de la región de Misia, interpretación ésta que viene apoyada además por el término *epirroaí* («afluentes»).

[1373] La tradición manuscrita de Estrabón atribuye el fragmento a *Los mirmidones,* pero ya PAUW (1745) propuso leer mejor *Los misios,* puesto que este inicio de la tragedia (cf. el testimonio de Estrabón) era en trímetros yámbicos, como nos confirman otras fuentes (cf. aparato de fuentes de Radt), mientras que sabemos (cf. Fr. 131 y nota correspondiente) que *Los mirmidones* se abría con una tirada anapéstica del coro, como en *Los persas* o en *Las suplicantes.*

[1374] Por el testimonio de Estrabón deducimos con facilidad que esta línea era el primer verso de la tragedia; y, en efecto, vemos que se trataría de la llegada típica de un personaje a tierra extranjera con el correspondiente saludo a la tierra que lo acoge. Suele pensarse que este fragmento pertenecía al mismo parlamento que el Fr. 144 y, concretamente, se ha pensado que sería un sirviente de Télefo (cf. FRAENKEL en su comentario al *Agamenón,* vol. II, p. 256, aunque realmente la sugerencia proviene ya de Welcker). Pero parece verosímil la propuesta de TAPLIN (1977a: 424s.), cuando sugiere que la alusión a esos «señores» del Fr. 144 no implica que se trate de un sirviente, sino que tal vez es más sencillo pensar en los «señores» de la región a que llega el personaje en cuestión. La exclusión de que sea el propio Télefo, se basaría en el pasaje de la *Poética* de Aristóteles aludido en la Introducción, aunque siempre existe la posibilidad, señalada por Taplin, de que el soberano misio entrase solo en escena y pronunciase el parlamento inicial, para luego caer en el famoso silencio a la llegada de otros personajes. No obstante, sería preferible, a mi juicio, inclinarse por la figura de un personaje secundario llevando a cabo la apertura de la obra, lo que estaría en consonancia con un esquema antiguo de composición (cf. NESTLE [1930]; o más recientemente SCHMIDT [1971: 9s.]), y ello, además, si aceptamos para esta pieza el primer lugar de la trilogía, aspecto éste que nunca hay que descuidar al tratar de Esquilo.

[1375] ANTÍMACO DE COLOFÓN, *Fr.* 67 Wyss.

[1376] Para la interpretación textual y literaria de este fragmento, cf. la nota última del fragmento anterior.

[1377] La estructura del texto permite suponer que se trata de un pasaje lírico. Es difícil hacer conjeturas con visos de seguridad: METTE (1963: 79) supone que se trata de la llegada del coro a escena tras haber contemplado la arribada de los aqueos, a los que han visto cabalgando en medio de sus lanzas.

[1378] La mención de este nombre geográfico evidentemente está en relación con la ascendencia de Télefo, cuyo abuelo. Áleo, era rey de Tegea.

[1379] Cf. Test. 78.

[1380] Cf. Test. 68.

[1381] También llamada en otras fuentes *Las Básaras.*

[1382] Cf. la Introducción a *Las Básaras.*

[1383] Aunque luego hay divergencias entre los críticos sobre el punto del relato hasta el que llegaba la acción dramática de esta primera tragedia. La postura más extrema corresponde a WEST (1990b: 27-32) que agrupa en esta pieza inicial toda la intervención

de Licurgo (enfrentamiento, locura, muerte de su hijo, derrota, castigo y exaltación), de forma que no volvería a aparecer hasta el drama satírico. Cf. la Introducción a esa obra.

[1384] La postura más extrema restringe la acción al tema de Orfeo. Cf. la Introducción a esa obra.

[1385] Tampoco hay apoyos del campo de la iconografía. HAMMOND - MOON (1978: 379s.) sugieren que un vaso de Basilea *(ca.* 500-480 a. C.) representa una escena de esta pieza, pero a mi juicio no hay mucha verosimilitud en esta atribución.

[1386] SÓFOCLES, *Antígona* 955-965.

[1387] En el caso de tratarse simplemente de un coro masculino, sin una caracterización especial, no se habría recurrido a un título tan específico.

[1388] Cf. JOUAN (1992: 75). WEST (1990b: 46s.) prefiere un grupo de devotos de Apolo.

[1389] Son los que suponen un trazado lineal de la tetralogía, que además desarrollaría únicamente el relato de Licurgo con su impío rechazo del culto de Dioniso. Entre ellos, SÉCHAN (1926: 76s.) proponía que en esta obra tenía lugar el castigo definitivo del héroe: para reactivar la acción dramática Séchan sigue en cierta medida la versión de APOLODORO, *Biblioteca* III 5, 1: el país sufre una plaga de hambre y el oráculo vaticina que la tierra volverá a ser fértil, si Licurgo es castigado con la muerte; en tales circunstancias encierran a su rey en una cueva (Sófocles). En época más próxima, Jouan (cf. la nota anterior) sugiere una hipótesis bastante próxima: Licurgo, en un nuevo ataque contra el dios, trata de interrumpir por la fuerza una fiesta dionisíaca nocturna (cf. DIODORO SÍCULO, III 66), pero en el transcurso del sacrificio es presa de la locura, que le lleva a golpear mortalmente con su hacha a su hijo y a su mujer, lo que terminará en su aprisionamiento en una cueva.

[1390] P. ej., DEICHGRÄBER (1939: 304): «Die Bestrafung des Lykurgos, seine Abführung in das Felsengefängnis, die Voraussage seiner Erhöbung war der Vorwurf der Neaniskoi». En la misma línea está DI MARCO (1993a: 114).

[1391] Sobre la posible adscripción del Fr. 341, sin título, a esta obra o a *Las Basárides,* cf. la Introducción a esta última pieza.

[1392] En EURÍPIDES, *Reso* 972s., Licurgo es llamado «profeta de Baco».

[1393] ESIRABÓN, X 3, 16. «Cuando identifican (los tracios) a Dioniso con el edono Licurgo, sostienen asimismo la idéntica naturaleza de ambos cultos».

[1394] WEST (1990b).

[1395] NICANDRO DE TIATIRA, *FGrHist* 343 F 17.

[1396] Otros editores optan por un texto bastante distinto («… lagartos [*saúras* en lugar de *aúras*] en parajes frescos umbrosos [*huposkíoisin* en lugar de *hupē-kóoisin*] …»), pero más fiel a los manuscritos. Entre los defensores de esta otra lectura, BLUMENTHAL (1942: 109) la pone en relación con los casos de Faetón y Egimio, también citados por Ateneo, y sugiere que se trataba de una burla de los seguidores de Dioniso contra Apolo Sauróctono.

[1397] Pasaje lírico, concretamente un tetrámetro coriámbico con clara diéresis media, que aquí desdoblo en dos líneas.

[1398] DEICHGRÄBER (1939: 270) sostiene que esta referencia al dolor enviado por la divinidad era una idea central en esta tragedia, pero se trata de un dolor-castigo que es también una benévola bendición (sería una variante del lema esquíleo «aprender con el sufrimiento») (cf. *Agamenón* 182: *páthei máthos).* De esta forma se entendería la sorpresa de la fuente ante el pasaje esquíleo.

[1399] Es curiosa la vacilación etimológica del gramático respecto al segundo término del compuesto: *areí-phatos.* Duda —pienso— en si relacionarlo con *phēmí* o con la raíz de *phónos.* De otro lado, el término *phoneuómenos* («el que es matado») hay que suponer que está empleado con valor pasivo, lo que lleva a aceptar que el gramático estaba interpretando *areíphatos* en el sentido de «el que muere por obra de Ares» (cf. *Ilíada* XIX 31). En cualquier caso, es claro que en este fragmento Esquilo lo utiliza con valor activo.

[1400] Este término limitativo puede referirse a Esquilo o a la obra en concreto, pero por la posición en la frase me inclino por la segunda posibilidad y, en ese caso, el gramático estaría en lo cierto puesto que tenemos un nuevo uso en *Las Euménides* 913, también con valor activo.

[1401] En este fragmento y el siguiente tiene lugar un hecho filológicamente curioso. Nauck², y con él Mette, rechazaron la existencia de este fragmento esquíleo, recogido en el manuscrito A del *Etymologicum Genuinum* y que MILLER había dado a conocer en sus *Mélanges*... de 1868, argumentando que eran palabras del gramático. Pero THEODORIDIS (1975) confirma en el segundo manuscrito (B) del *Et. Gen.* la propuesta de Miller y, de rechazo, la autoria de nuestro trágico. Ahora bien, métricamente se detecta una breve laguna (∪ -) delante de «belicoso» *(areíphatos),* que tal vez podría ser rellenada con la misma palabra que encontramos en el fragmento siguiente, «ánimo» *(lêma*: KASSEL, en el trabajo citado de Theodoridis, p. 181, n. 6, propone llenar la laguna con *tò lêm'*), donde la encontramos acompañada del mismo adjetivo «belicoso». Por lo tanto, tal vez habría que identificar ambos textos, eliminando en ese caso el segundo fragmento lógicamente, al contrario de como se venía haciendo.

[1402] Para la posible identificación de este fragmento con el anterior, cf. la nota anterior.

[1403] Cf. Test. 78.

[1404] Hay otras interpretaciones del título: nombre de la ciudad, de los Juegos Nemeos.

[1405] HOMERO, *Ilíada* IV 378ss.

[1406] SIMÓNIDES, PMG 553.

[1407] BAQUÍLIDES, 9. 10-20.

[1408] Cf. ya PUNZI (1910).

[1409] DEFORGE (1986a: 85ss.).

[1410] HOMERO, *ILÍADA* IV 381.

[1411] P. ej., PAUSANIAS, II 15, 2-3, habla de la existencia en la región de un templo de Zeus Nemeo, de un sacerdote de Zeus Nemeo elegido por los argivos, y de un bosque

sagrado de cipreses dedicado al dios, en el que habría tenido lugar el episodio del niño mordido por la serpiente.

[1412] Dentro de la interpretación tradicional —tardía— se supone que al niño Ofeltes, una vez muerto por la serpiente, se le cambió el nombre por el de Arquémoro a instancia de Anfiarao en el sentido bien conocido de «principio del destino preestablecido». Pero una lectura detenida de la información dada en el Fr. 149a nos permite dudar de esta historia, por cuanto parece que al menos el autor de la nota argumental a las *Nemeas* considera que se trata de otro niño, un Arquémoro originario, cuyo nombre igualmente sería indicio de la premonición de Anfiarao. Tal vez la posible innovación de la entrada de Hipsípila en el relato —cf. más abajo— iba acompañada de este otro elemento nuevo del niño Ofeltes, cuya paternidad es igualmente variable (Licurgo-Eurídice; Eufetes-Creúsa, etc.; mientras que Nemea para Esquilo).

[1413] ROBERT (1909).

[1414] Curiosamente PAUSANIAS. II 15, 2, habla sólo de «la nodriza» dentro de una exposición perfectamente encuadrable en la versión argiva más arriba comentada. No obstante, es evidente que puede tratarse simplemente de una falta de precisión por parte de Pausanias.

[1415] Es la vieja propuesta de Wecklein, defendida con rigor filológico recientemente por AÉLION (1983: vol. I. 187-195).

[1416] Menciono los más recientes: GANTZ (1980a: 158s.), SOMMERSTEIN (1996: 59s.).

[1417] Es decir, la expedición de Argos contra Tebas.

[1418] En griego: *arkhḗ mórou,* de donde derivaría el nombre propio Arquémoro.

[1419] Hija del río Asopo (cf. la Introducción a la obra).

[1420] Probablemente la fuente se refiere a Prónax, efectivamente hijo de Tálao y hermano de Adrasto (cf. APOLODORO, *Biblioteca* I 9, 13). De otro lado, ELIANO, *Varia historia* 4.5, nos certifica esta variante de la fundación de los Juegos Nemeos en honor de Prónax, que «había muerto por causa de los Siete, y éstos en agradecimiento instauraron en su honor la competición, que la mayoría cree que fue establecida desde el principio en honor de Arquémoro».

[1421] Este momento del relato coincide con el final de *Los mirmidones* (cf. Introducción a esa tragedia).

[1422] Cf. Test. 78.

[1423] En el siglo XIX se propuso a veces que formaba parte de la trilogía sobre Memnón.

[1424] Sobre todos estos puntos, cf. la Introducción a *Los mirmidones.*

[1425] La bibliografía sobre este punto está mencionada en *Los mirmidones* (Döhle, Trendall - Webster, Kossatz-Deissmann, Hellström, etc.).

[1426] TRENDALL - WEBSTER (1971: 54s.) propone identificar a Briseida en un personaje femenino de la cratera de Polignoto en Viena, lo que estaría apoyado por la *Ilíada,* sólo que aquí adelantada su intervención. Por su parte, KOSSATZ-DEISSMANN (1978: 19ss.) ve en una cratera apulia, del último cuarto del siglo tv a. C., la

reconciliación con Agamenón por medio de dos mensajeros.

[1427] No obstante, una parte de la crítica sigue pensando en la tienda del campeón griego, como es muy probable que sucediera en las otras dos piezas de la trilogía.

[1428] Por razones de técnica dramática, parece lógico suponer una sola venida de Tetis, y no dos como en la *Ilíada.* KOSSATZ-DEISSMANN (1978: 14) piensa que Tetis describía con cierto pormenor el taller de Hefesto, basándose en algunas cerámicas áticas del 490-480 a. C.

[1429] *Il.* XVIII 70ss. (cf. SOMMERSTEIN [1996: 344]).

[1430] Esta acción dramática, aquí descrita de forma general ante la ausencia de datos precisos, CROISET (1894: 168s.) la organiza con cierto pormenor: en un primer episodio asistiríamos a una escena agonal entre madre e hijo, en la que ella trataría de disuadirlo de ir al combate, sabedora del destino que le espera si da muerte a Héctor, a lo que Aquiles responde anteponiendo su deuda con Patroclo así como su criterio de que el destino de cada uno es inevitable, y en este sentido propone adscribir a esta tragedia el Fr. 362, sin título. Al final Tetis se ofrecía a proporcionarle nuevas armas y le prometía preservar el cadáver de Patroclo de la corrupción (Fr. 153). Luego, en un segundo episodio, volvería Tetis a escena trayendo las armas, y asistiríamos ahora a la escena de armarse el héroe.

[1431] SCHADEWALDT (1936: 61). KOSSATZ-DEISSMANN (1978: 14), prefiere posponerla para el final de la pieza, tras la muerte de Héctor.

[1432] Este motivo de la descripción de las nuevas armas de Aquiles debió de convertirse en un lugar común a partir del pasaje arriba aludido de la *Ilíada,* como vemos en EURÍPIDES, *Electra* 432ss., el estásimo posterior al encuentro de los dos hermanos, lo que hablaría a favor de su presencia también en Esquilo.

[1433] Algunos sugieren que el cuerpo del vencido era traído a escena.

[1434] Se trataría del momento de la contraviolencia, que propone MOREAU (1996: 6-9).

[1435] WEST (2000: 340-343), por el contrario, piensa que no se hace compatible el coro de Nereidas con la muerte de Héctor, que es a su juicio el clímax de la obra, puesto que la muerte del héroe troyano en un tratamiento de tragedia sólo podía ser representado desde el punto de vista troyano. Propone por su parte que esta pieza ocupaba realmente el tercer puesto en la trilogía, lo que implica la aceptación de un tema general totalmente distinto, la muerte de Aquiles, en consonancia con el relato de la *Etiópida*: las Nereidas y Tetis llegaban a la tienda de Aquiles y le advertían de su muerte inminente, destino que el héroe aceptaba sin vacilar y salía a disputar su último combate: luego, efectivamente, un personaje traía a escena la noticia de su muerte, y alguien, tal vez Áyax, llegaba con el cadáver, ante lo que Tetis estallaba en un profundo lamento, criticaba a Apolo, al que hacía responsable de lo sucedido —West atribuye a este pasaje el Fr. 350, transmitido sin título—, y la acción dramática concluía con la marcha de la diosa llevándose el cuerpo de su hijo a la Isla Blanca.

[1436] IÓN *TrGF* 19 Fr. 60.

[1437] El sujeto de este verbo es un nominativo plural femenino (para su incidencia en

la interpretación de la obra, cf. la nota siguiente).

[1438] Radt aporta el dato de que ya VALCKENAER (1755) propuso la sugerencia, generalmente aceptada, de que se trataba de un período anapéstico, en el que se hacía referencia a las Nereidas (cf. nota anterior). Posteriormente se ha sugerido incluso que el período anapéstico estaba en boca del propio coro de las Nereidas: Welcker llegó a pensar que se trataba de la escena inicial. TAPLIN (1977a: 252) piensa que en esta tragedia pudo darse una situación semejante a la entrada de las Oceánides en el *Prometeo encadenado* y, así. el texto de nuestro fragmento podría provenir de una motivación de la entrada del coro: en ese caso, las Nereidas llegarían tras haber oído también un ruido desde lejos, los lamentos de Aquiles.

[1439] Probablemente se trata de un período anapéstico.

[1440] Han sido numerosas las conjeturas para sanar el texto. METTE (1959: *Fr.* 238): «… y una envidia depredadora y asesina, rencorosa de jactancias, abandonará la compañía de los inmortales en lo alto», y METTE (1963: 118) supone que está aludiendo a la inminente muerte de Héctor. LUPPE (1998), tras un análisis cuidadoso de la fuente, defiende, con gran verosimilitud, una antigua conjetura de Latte, con frecuencia olvidada: «… y el grito (de triunfo) tras dar muerte a un enemigo en el combate [a mi juicio] / dejará irritada en lo alto / a la compañía de los inmortales».

[1441] El sentido general varía según la opción textual elegida. Para unos se trataría de que el rencor de los dioses abandona sus altas mansiones (para precipitarse sobre el jactancioso). Pero para otros se está aludiendo a cómo el jactancioso provoca irritación entre los dioses y termina por perder su compañía.

[1442] *Odisea* XXII 412.

[1443] Para la interpretación de la fuente sigo las sugerencias de LUPPE (1998).

[1444] Suele aceptarse la conjetura «[penetrará]» o «[lanzando]».

[1445] Para este punto, y dada la información de la fuente, se piensa en algún término que contenga el componente «doble». METTE (1959: *Fr.* 239) reconstruye: «… y la doble lengua de la lanza penetrará…».

[1446] La información de la fuente empuja a poner en relación este fragmento y el 154 con una posible descripción de las nuevas armas del héroe (cf. Introducción).

[1447] En el contexto de este relato parece claro que la referencia es a los ritos funerarios aplicados a un cadáver, y lo lógico es pensar en Patroclo (cf. *Ilíada* XVIII 352: «… y lo taparon con un fino lienzo»). Sobre su ubicación en la acción dramática, cf. la Introducción. GARZYA (1997d: 197, n. 1), basándose en el uso del imperativo («sea extendido»), supone la presencia en escena del cuerpo del héroe.

[1448] Otras fuentes lexicográficas (cf. aparato respectivo de Radt) nos explican esto del uso metafórico, pues señalan que el término *athḗr* significa «la parte extrema y más delgada de la espiga», o sea, la arista, de donde se aplicaría metafóricamente a la punta afilada de toda arma de hierro.

[1449] Sobre su sentido dentro de la tragedia, cf. la nota última al Fr. 152.

[1450] Las fuentes discrepan en el número, pero casi siempre se trata de igual cantidad de hijos que de hijas. Esquilo sigue la tradición más extendida, al menos en el siglo v a.

C. y en concreto en la Tragedia: siete varones y siete mujeres.

[1451] En época posterior a la Tragedia aparece el elemento de que alguna de las víctimas logra salvarse.

[1452] *Ilíada* XXIV 602-617.

[1453] Esta reacción de Níobe en la *Ilíada* es chocante frente al esquema psicológico convencional de la heroína en la tradición posterior.

[1454] SAFO, 142 Voigt.

[1455] *Miníada* 3 Bernabé.

[1456] A las Musas (cf. también *Miníada*, 4 Bernabé).

[1457] La tradición, normalmente tardía, adjudica a Anfión un desenlace funesto (locura, suicidio, intento de quemar el templo de Apolo en Delfos, etc.), que suele explicarse como consecuencia de la muerte de sus hijos e hijas. Y en este sentido es importante este testimonio de la *Miníada*, que supone una actuación previa del héroe, lo que daría sentido a la alusión que de él hace el Fr. 154a, vv. 12-13.

[1458] Cf. Test. 78.

[1459] Cf. ALFANI (1999).

[1460] Sobre la alusión de ARISTÓFANES, *Avispas* 579-580 (FILOCLEÓN. —… Y si se presenta Eagro como acusado, no rehúye la acusación hasta que nos recita el parlamento más hermoso de la *Níobe)* queda siempre el interrogante de si se trata de la versión esquílea o de la de Sófocles. Pero el hecho de que algunos versos de este pasaje de Esquilo se hayan conservado en dos citas (cf. nota inicial al Fr. 154a), lleva a pensar que la adaptación esquílea era bien conocida, y sobre este testimonio GARZYA (1987: 187) sugiere con gran cautela la hipótesis de si el poeta cómico estaba pensando en la resis de este fragmento papiráceo.

[1461] Para los pormenores bibliográficos, cf. GALIANO (1961: 84s.); también, ALFANI (1999: 13ss.).

[1462] La nodriza de Níobe (LATTE [1933]) o la de los Nióbidas (CAZZANIGA [1939]).

[1463] MOREAU (1995: 298ss.) defiende con coherencia esta opción, y propone que de los tres nombres transmitidos por la tradición tal vez en Esquilo se trataba de Eurianasa («la que reina sobre una amplia región»), lo que estaría en consonancia con la descripción geográfica del Fr. 158 (cf. nota última a ese fragmento).

[1464] REINHARDT (1934) pensó en Leto en el Prólogo, antes de la llegada del coro en la Párodos, en paralelo a la intervención de Atena en SÓFOCLES, *Áyax* 118ss., tragedia ésta en la que Reinhardt veía un paralelismo importante con la pieza esquílea.

[1465] P. ej., es notable ya el acercamiento de SÉCHAN (1926: 80-85). En épocas más próximas son provechosos los trabajos tradicionales: TRENDALL - WEBSTER (1971: 58); KOSSATZ-DEISSMANN (1978: 75-88). El análisis de la figura de Níobe en el *LIMC* corre a cargo de M. SCHMIDT, vol. VI (1992).

[1466] TRENDALL (1972).

[1467] No obstante, en ocasiones la interpretación ha transcurrido por derroteros diferentes. Así, KEULS (1978) supone que la tumba dentro de la que aparece la heroína

no sería la de sus hijos sino la suya propia, lo que implicaría que el sentido del pintor era representar el simbolismo pacificador y feliz de después de la muerte. O también FRACCHIA (1987), que no acepta el influjo directo de Esquilo, sino que piensa que esos vasos reflejan una etapa intermedia entre el trágico ateniense y Ovidio, puesto que los elementos atenienses se han fundido con rasgos suditálicos.

[1468] ARISTÓTELES, *Poética* 1456ª 11ss.: «Es preciso no convertir la tragedia en una composición épica —llamo épico a lo que tiene un material argumental muy amplio—, como si uno quisiera utilizar toda la *Ilíada* como argumento… Un ejemplo: cuantos compusieron una tragedia con toda la caída de Troya, y no por partes como Eurípides, o con Níobe, y no como Esquilo, fracasaron o perdieron en el concurso».

[1469] ARISTÓFANES, *Ranas* 911ss. La escena es un diálogo entre Eurípides, Dioniso y Esquilo, en el que el primero entre otras cosas dice: «Lo primero de todo presentaba en escena sentado a alguien, ocultándolo, a un Aquiles o a una Níobe, sin descubrir siquiera su rostro, un anticipo de la tragedia, que no murmuraba ni esto… El coro por su parte empujaba una ristra de cantos uno tras otro, cuatro en total; y ellos seguían en silencio… (obraba así) por vanidad, para que el espectador siguiera sentado a la espera de que Níobe pronunciase algo, y entre tanto la obra proseguía adelante… y luego, después de esta necedad, y cuando la obra estaba a la mitad, decía doce palabras grandes como bueyes…». Existen otros testimonios en apoyo de este dato: 1) el Test. 1, 5-6: el autor de la *Vida* de Esquilo comenta su inclinación a remarcar la gravedad de los personajes, lo que le acarreó la crítica de los comediógrafos, y en concreto menciona la *Níobe.* donde la heroína en una primera parte de la tragedia se mantiene sentada sobre la tumba de sus hijos en silencio y velada; 2) escolio al *Prometeo encadenado* 436 Herington comenta: «Entre los poetas los personajes guardan silencio o bien por obstinación, como Aquiles en *Los frigios* de Sófocles, o bien por una desgracia, como Níobe en Esquilo, o por reflexión, como Zeus en el Poeta (*Il.* I 51 lss.) ante la petición de Tetis»; 3) escolio al *Prometeo encadenado* 437 Herington: «El silencio tiene numerosos procedimientos: por ejemplo, guardo silencio cuando reflexiono conmigo mismo; otra manera, del modo como Níobe guardaba silencio por el dolor que la superaba; otra manera, por ejemplo, ante el temor de la ira de un rey guardo silencio: por ejemplo, el episodio de Aquiles, cuando *(Il.* I 331 s.) Taltibio y Euríbates fueron enviados ante aquél para llamarlo a la lucha, guardaron silencio»; 4) EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 1343, 60: «El poeta, al no encontrar una expresión hiperbólica de dolor adecuada para aplicar al anciano (Príamo), lo cubre y no sólo lo presenta en silencio sino también que ni siquiera sea visto. Desde entonces, dicen, el pintor sicionio (para otras fuentes, de Quitno) Timantes, al pintar el sacrificio de Ifigenia en Áulide, veló a Agamenón. Precisamente esto también Esquilo lo dispuso de igual manera al representar a Níobe y a otros personajes, lo que le valió la burla del cómico, pero el elogio a juicio de otros por la dignidad de la representación»; 5) EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1940, 64: «La presente escena de Odiseo *(Od.* XXIII 90ss.) está dispuesta al modo trágico, porque también en Esquilo los personajes están sentados en silencio en medida suficiente en consonancia con el esquema del dolor o del asombro o de cualquier otro sentimiento. Y parece que la

tragedia ha tomado de ahí tales recursos y los utiliza hábilmente».

[1470] En este punto hay divergencias entre las fuentes, lo que crea duda en la crítica: la lectura del códice Mediceus de la *Vida* de Esquilo (cf. Test. 1, 6) es «hasta un tercio de la obra», mientras que otros manuscritos dan «hasta el tercer día», y a su vez el pasaje aristofánico aludido de *Ranas* 911ss. dice de forma más general «cuando la obra estaba a la mitad». Es evidente que el primer y tercer testimonio aluden a la versión dramatizada, mientras que el segundo, al tiempo del relato mítico propiamente dicho, y sobre este último es sobre el que se ha propuesto la conjetura: «Éste es [el tercer] día en que, sentada sobre esta tumba», para el v. 6 del Fr. 154a. De otro lado, la expresión *héōs trítou mérous* es susceptible de una doble interpretación: tradicionalmente se entiende como «hasta un tercio de la obra (cf. RADT [1981]), aunque algunos prefieren «hasta el tercer acto», dado que en la época en que se escribe la *Vida* la división por actos se había impuesto desde hacía mucho tiempo (Irigoin en MOREAU [1995: 295]).

[1471] *TrGF Adespota* 7; «… caldeándolos y refrescándolos con piezas de paños de tejido ligero, y pasando de la fatiga de la noche a la fatiga del día». Este texto realmente procede de la fusión de dos pasajes de PLUTARCO: (1) *Charlas de sobremesa* 691 A: «… al ver que sucede que el mismo manto en invierno calienta y en verano refresca. De igual forma que aquella nodriza de la tragedia cuida a los hijos de Níobe "caldeándo(los) y refrescándo(los) con piezas de paño de tejido ligero"»; (2) *Sobre el amor a la prole.* 496 D-E: «… (la mujer que acaba de parir) todavía caliente, dolorida y temblando por los esfuerzos no deja a un lado al recién nacido ni lo rehúye, sino que se vuelve a él… "caldeándo(lo) y refrescándo(lo) con piezas [de pañales], y pasando de la fatiga de la noche a la fatiga del día"». Es también interesante notar el diverso uso que hace Plutarco del mismo pasaje, en especial la descontextualización del segundo empleo, que se refleja en la ausencia de referencia al personaje de la nodriza. Cf. la defensa de MOREAU (1995: 299, n. 26) a favor de la adscripción a Esquilo.

[1472] Es un hecho aceptado por buena parte de la crítica, que se basa en un dato iconográfico: en varias de las representaciones mencionadas la parte inferior del cuerpo de Níobe está pintada en color blanco, lo que puede entenderse como el comienzo de su metamorfosis en roca, más en concreto el anuncio de su futuro destino. GARZYA (1987: 162) propone incluso la intervención de Hermes como mensajero de la petrificación, para lo que se basa en diversos testimonios: su presencia, al lado de Zeus, en una cerámica; el paralelismo con *Los frigios* (cf. Introducción a esa tragedia).

[1473] Cf. la defensa que hace de este criterio FITTON-BROWN (1954: 177).

[1474] ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea* 1148ª22ss.

[1475] GARZYA (1987: 169ss.) subraya el paralelismo, ya destacado por los antiguos, entre Níobe y Prometeo.

[1476] Es sugestiva la interconexión de rito nupcial y rito funerario en el caso de Níobe. como describe SEAFORD (2005a), que empareja el mito de Andrómeda y el de Níobe reproducido en un vaso suditálico, aunque el desenlace final es distinto en uno y otro.

[1477] P. ej., ALFANI (1997), donde pueden verse además las indicaciones

bibliográficas pertinentes sobre este punto.

[1478] CF. GANTZ (1980a: 162s.).

[1479] La fuente de este fragmento es un papiro de la Sociedad Italiana, del siglo II d. C., publicado por Norsa y Vitelli en el año 1935 en el vol. 11 de la serie, aunque dos años antes ya habían hecho una primera edición de este texto. Luego vinieron un buen número de trabajos. En la traducción aquí propuesta adopto en el cuerpo del texto aquellas reconstrucciones en mi opinón más acertadas, mientras que dejo para las notas las sugerencias más inciertas. La adscripción de este papiro a la *Níobe* esquílea viene certificada por la glosa HESIQUIO, ε 5579, donde se citan las líneas 6 y 7 del papiro («sentada… muertos»), y que se corresponden con el Fr. 157 de la más antigua edición de Nauck[2]. A su vez, las líneas 15-16 se han transmitido en PLATÓN, *República* 380a (= Fr. 156 Nauck[2]), aunque sin indicación expresa de obra (cf. nota a esos versos).

[1480] Sobre el personaje o personajes a que correspondería este pasaje, cf. la Introducción a la obra.

[1481] En el original tenemos el empleo de la perífrasis *bía* + nombre propio en genitivo, en lo que Esquilo no hace más que seguir un uso muy frecuente en Homero (cf. de nuevo unas líneas más abajo).

[1482] Imagen del mundo de las competiciones deportivas: la meta es el final de la prueba.

[1483] En esta reconstrucción se fundamenta el testimonio de la *Vida* de Esquilo (cf. Test. 1, 6). Sobre el problema de técnica dramática que podría crear esta precisión temporal (¿cómo se procedía para representar esta circunstancia, si en el teatro griego no había telón y era inevitable percibir la entrada de un personaje?), TAPLIN (1972: 60s.) sugiere que probablemente una breve indicación textual crearía la convención escénica de que la heroína llevaba allí ya mucho tiempo antes de iniciar la acción dramática propiamente dicha.

[1484] El término *(epōízei)* ha dado lugar a una amplia polémica, con las consiguientes conjeturas textuales para alterar el texto, que en este caso viene apoyado por la glosa ya citada de HESIQUIO, ε 5579. El contexto, con esa alusión a la madre que está sentada encima de la tumba de sus hijos, permite fácilmente admitir la imagen de la gallina que empolla a sus futuros polluelos, sólo que aquí la ironía trágica radica en que ella está viva mientras que sus hijos están muertos; y el testimonio de Hesiquio apoya esta interpretación. Frente a esto un sector de la crítica ha considerado en exceso audaz esta interpretación del texto, y propone conjeturas cuya idea general es la de «lamentar» (para la primera postura, cf. sobre todo GALLAVOTTI [1946], donde recoge diversos pasajes filológicamente difíciles debido a la mención de diversos animales, y uno de ellos es este de la gallina de Níobe, o también FITTON-BROWN [1960: 79]; una apología de la postura contraria puede verse en la nota inicial de LLOYD-JONES [1957: 557s.]).

[1485] Ésta es la parte del papiro que coincide con la ya mencionada glosa HESIQUIO, ε 5579 («empollar: permanecer colocada encima de los huevos. Esquilo en *Níobe* metafóricamente: *sentada sobre la tumba empolla a sus hijos muertos*»). La oposición léxica viva/muertos adquiere en el contexto general del parlamento una fuerza especial.

[1486] Como el comienzo del verso es una conjetura, es susceptible de interpretaciones distintas a quién se debe aplicar la referencia de la infortunada belleza. Lloyd-Jones sugiere *thrēnaûsa* («al tiempo que lamenta»), lo que lleva a la conclusión verosímil de que la madre se lamenta de la belleza —inútil— de sus hijos. Pero se trataría de la belleza de la propia heroína para otras conjeturas textuales: *tē-koûsa* («al tiempo que consume»: Cazzaniga), *skotoûsa* («al tiempo que emsombrece»; PFEIFFER [1934]), *sképousa* («al tiempo que cubre»: también Pfeiffer).

[1487] En este comienzo de verso unos han supuesto algún tipo de referencia temporal: «De nuevo» (PAGE [1941]); otros «En vano» (Norsa-Vitelli).

[1488] Unos sugieren aquí alguna preposición que rija el sustantivo siguiente, y cuyo significado general sería «para». Otros prefieren un participio del tipo de «buscando», «llevando», «deseando».

[1489] Para la palabra que cerraba la línea 11 del papiro tal vez sería preferible la conjetura de Page y Lloyd-Jones: *pephasménos,* «aparecido, presente, llegado (Tántalo)», lo que daría el sentido general de que Tántalo ha venido para llevarse a su hija a Lidia. En el aparato crítico de Radt puede verse un amplio abanico de propuestas.

[1490] Hay divergencias respecto al sujeto de esta frase, causante de tal destrucción llevado de la cólera: algunos piensan en un término genérico («la divinidad»), pero otros lo concretan en Apolo o. quizá con más razón, en Zeus (LESKY [1934]).

[1491] Unos: «ignominiosamente» *(aikôs).* Otros: «despiadadamente» *(ainôs).* El propio papiro da las dos lecturas (cf. DIGGLE [1998: 20]).

[1492] Cf. PLATÓN, *República* 380a: «Tampoco se debe permitir que los jóvenes escuchen lo que dice Esquilo, eso de “La divinidad hacer germinar … por entero una casa”. Por el contrario, si un poeta canta los sufrimientos de Níobe o los de … o …. no se le debe permitir que diga que estas cosas son obra de un dios». Cf. nota inicial a este fragmento.

[1493] Clara alusión al comportamiento insolente de Níobe frente a Lelo.

[1494] La mayoría suele aceptar aquí la conjetura «la buena fortuna», aunque otros prefieren «la plenitud».

[1495] En este final del papiro es muy probable que se hiciera alusión a los hijos de la heroína. Se han dado varias reconstrucciones a título de ejemplo, cuya idea general es: «… exultante por la destacada belleza y abundancia de sus hijos…» (cf. escolio a *Ilíada* XXIV 602 Dindorf).

[1496] En el aparato de fuentes de Radt puede consultarse el amplio número de testimonios que transmiten este fragmento, pero curiosamente el que proporciona un texto más amplio es el arriba citado de Querobosco en su comentario a Hefestión, mientras que el propio Hefestión sólo cita el primer verso.

[1497] El Istro (el actual Danubio) y el Fasis (río de la Cólquida, que desemboca en el mar Negro) complican la identificación de las muchachas aludidas. Es el punto de apoyo principal para los que suponen un coro de jóvenes lidias (p. ej., SCHADEWALDT [1933-1934]; FITTON-BROWN [1960: 179] lo pone en boca de Antíopa, a la que no le es familiar el ropaje lidio), mientras que para LESKY (1934) estaríamos ante un comentario hiriente

de la heroína sobre el vestido de Ártemis.

1498 Este fragmento —con un texto limitado a «estás sentada sobre estas sedes sepulcrales»— fue incluido por Nauck[2] entre los *Fragmenta tragica adespota* con el núm. 65, y señalaba allí el filólogo alemán su incertidumbre sobre si habría que entenderlo como tomado de una tragedia o como compuesto por Aristófanes al estilo trágico. Posteriormente MILLER (1946: 181) se inclinaba por la segunda posibilidad, concretando en la *Helena* euripídea el punto de arranque de la imitación aristofánica, dado que en esa tragedia se recurre cuatro veces (vv. 315, 528, 797 y 1178) al término «sedes» *(hédras)* para referirse al refugio de Helena en la tumba. RAU (1967: 60) sigue admitiendo sólo la imitación de «un cierto estilo trágico», aunque incrementa los paralelismos con la Tragedia tanto en cantidad como en calidad. Finalmente. METTE (1963: 46, n.l) sugiere ya su adscripción a Esquilo y, concretamente, a *Níobe.* Y, así, es recogido ya en las ediciones más modernas de los fragmentos esquíleos (Radt, Morani), decisión ésta que ya habían también aceptado Kannicht - Snell al editar en 1981 los *Fragmenta tragica adespota.*

1499 METTE (1963: 46) propone la adscripción de esta cita aristofánica a la *Níobe,* y sugiere que este texto estaba en boca de un nuevo personaje, una muchacha vestida con ropaje escita, al estilo de las amazonas, y que habría que identificar con el grupo aludido en el Fr. 155 (cf. la nota correspondiente de ese fragmento). Radt a su vez mantiene dudas sobre si la parte final («extranjera») pertenecía realmente al pasaje esquíleo.

1500 ESQUILO, *Fr.* 162 R.

1501 ESQUILO, *Fr.* 163 R.

1502 Los berecintos son un pueblo frigio.

1503 Adrastea es una diosa tracofrigia, cuyos servidores eran los Dáctilos del Ida asiático. En el ámbito religioso griego se asocia a Némesis, aunque bajo el influjo órfico y en época helenística será identificada con Ananke, la Necesidad.

1504 La montaña asiática.

1505 Dado el significado del término «ganados» que sigue (cf. nota siguiente), se ha pensado que aquí debería venir una mención de los «balidos» de las ovejas, y para solucionar el problema se ha recurrido a una conjetura textual (cf. WEST [1977: 102], puesto que a su juicio el término transmitido es apropiado para leones, toros o elefantes, pero no para ovejas y cabras); pero tal vez Esquilo ha querido utilizar aquí una expresión más general.

1506 El término empleado *(mêla)* tiene frecuentemente un sentido amplio (toros, ovejas, cabras).

1507 La palabra transmitida se ha considerado desde los primeros momentos corrupta, y se han propuesto múltiples conjeturas. Hay dos grandes bloques de opinión: unos, dentro del contexto de la última frase del fragmento, sugieren leer algo semejante a «se desgarra»; otros, tal vez pensando en la enumeración de lugares, prefieren suponer aquí una mención a la llanura «de Erecteo», que en la Tróade sería Erictonio el hijo de Dárdano, que en esta llanura criaría a su gran manada de yeguas (cf. *Ilíada* XX 219ss.).

1508 Es claro que Tántalo se está refiriendo a una zona asiática extensa y rica en

ganadería y agricultura, que correspondería a su reino de Lidia, aunque, como bien detecta la fuente (Estrabón), no hay una correspondencia con la realidad histórica, puesto que se están incluyendo en el reino de Lidia zonas pertenecientes a la Tróade (ALFANI [1997: 262s.] no cree que se trata de un error de Esquilo, sino de su voluntad de presentar un reino prehistórico, más próximo al mundo mítico, como sucede con Pelasgo en *Las suplicantes).* En cualquier caso, dada la conocida inclinación de Tántalo a la jactancia, es verosímil suponer aquí en alguna medida una nueva manifestación de su carácter. Sobre su posible ubicación en la obra, cf. la Introducción.

1509 Este pasaje de Plutarco nos transmite la parte inicial del fragmento esquíleo anterior.

1510 Sobre su situación e interpretación dentro la obra, cf. la Introducción.

1511 Unos versos más arriba (vv. 1236-1237) Pistetero se jacta de que en la nueva situación los hombres habrán de ofrecer sus sacrificios a las aves, no a Zeus; Iris le recomienda sensatez, no vaya a encontrarse con el rayo de Zeus. Pistetero reincide en su fanfarronería, amenazando a Zeus con enviar sobre su casa águilas incendiarias, y se sirve para ello de estos versos, sobre los que dos escolios nos certifican que estaban tomados de la *Níobe* de Esquilo.

1512 Ante la total falta de precisión por parte de los escolios citados en la nota anterior respecto a los límites precisos de la cita esquílea, lógicamente la crítica moderna vacila a la hora de concretar el pasaje. Unos incluyen este primer término («los techos»), pero otros prefieren eliminarlo, con lo que la hendíadis del pasaje se vería simplificada a una expresión normal. Aunque éstos son los dos criterios más extendidos, hay algunos también que amplían el pasaje al verso aristofánico anterior (v. 1246): «¿No sabes que si Zeus va a seguir incordiándome más…?» (cf. MARX [1932: 88-89], que se imagina aquí a Leto hablando a su hijo Apolo y dando salida a la irritación contra Níobe. sujeto de esta primera línea, en lugar de Zeus como se dice en la adaptación aristofánica: «¿No sabes que Zeus, si ella (Níobe) va a seguir molestándome (con su jactancia)…»; también acepta esta ampliación al v. 1246 RAU [1967: 198], pero esta última sugerencia parece exagerada, aparte de que el comentario de los escoliastas es al v. 1247).

1513 El empleo de esta primera persona —así se nos transmite en Aristófanes, aunque en un contexto distinto— junto con la alusión a esas águilas destructoras lleva lógicamente a pensar en Zeus, aunque es muy difícil aceptar que interviniese en esta tragedia el padre de los dioses. En consecuencia, se han propuesto diversas soluciones al conflicto, entre las que naturalmente la más sencilla es la propuesta de diversas conjeturas textuales: en tercera persona («reducirá» —y, en ese caso, en nuestra traducción habría que variar más abajo: «… con sus águilas…»); en imperativo («reduzca»); en pasado («redujo»). De esta forma quedaría resuelto también el problema del personaje interviniente: aunque la referencia sigue siendo, claro está, a Zeus, estas palabras podrían estar en boca de, por ejemplo, Leto (Marx, cf. nota anterior), o algún mensajero de los dioses (Schadewaldt, cf. Introducción a la tragedia). Radt, de otro lado, sugiere la posibilidad de que tal vez este término no perteneciese al pasaje esquíleo, sino que se trataba de la repetición por parte de Pistetero de un término

que unos versos más arriba (v. 1242) había utilizado Iris. Por mi parte, hechas todas estas salvedades y puesta en evidencia la problemática subyacente, creo que lo mejor es dejar tal cual la cita aristofánica, aunque a la hora de la interpretación del fragmento es necesario tomar las cautelas debidas.

1514 Es la primera máxima del apartado «Sobre la muerte y de cómo huir de ella».

1515 Parece verosímil poner estas palabras en boca de Tántalo hablando a su hija. Este pensamiento de Esquilo gozó de gran notoriedad, en especial la primera frase («La Muerte… los regalos»), que llega incluso a convertirse en proverbio (APOSTOLIO, *Corpus de Paremiógrafos griegos* II 536, 6).

1516 En Platón, que es la fuente que recoge la forma más amplia del fragmento, no hay alusión alguna ni a la autoría esquílea ni a la obra concreta; pero esta información la obtenemos de Estrabón (cf. la fuente del Fr. 158), que nos informa además de que estos versos estaban en boca de la propia Níobe.

1517 Tal vez la heroína se está refiriendo aquí a ese grupo de *theómakhoi* que en no pequeña medida son hijos o allegados próximos de Zeus, y entre los que se encuentra ella misma.

1518 Para el texto de la fuente, cf. Fr. 158. En ella se nos informa de que también esto estaba en boca de la heroína.

1519 Es el destino lidio de la heroína, donde tendrá lugar la petrificación. Cf. la Introducción a la obra.

1520 La fuente de este fragmento, recogido ya al menos por Nauck[2], es bastante peculiar. En IV 16 Filóstrato describe el encuentro entre Apolonio y Aquiles, y en un momento dado aquél pregunta al héroe homérico por Palamedes. al que Aquiles elogia con profusión y concluye: «Apolonio, "dado que los sabios tienen una relación de afinidad con los sabios", cuídate de la tumba de Palamedes y repón su estatua penosamente arrinconada». Pues bien, en un argumento a este capítulo 16 incluido en la edición de F. MOREL (París, 1608), se dice: «Senario yámbico tomado de la *Níobe* de Esquilo: "dado que los sabios tienen una relación de afinidad entre los sabios"». El texto se da en griego y luego se añade una versión en latín: *Prudentibus affinia inter se pleraque.* En tal situación es comprensible la dificultad de llegar a un texto esquíleo preciso, y en consecuencia tal vez debamos conformamos con mantener la idea general del sentido, sin olvidar la inseguridad general del fragmento. DE LUCIA (1989) remonta el testimonio a la edición de Gilbert de Longueil (más conocido por su forma latina Longolius), publicada en Colonia en 1532, aunque luego rechaza su atribución a Esquilo y sugiere mejor Eurípides, en el caso de que se trate de un texto trágico.

1521 O sea, desfiladeros, cañadas, o semejantes.

1522 Cf. ESQUILO, Fr. 419 R.

1523 La glosa de Hesiquio explica que era un epíteto de Níobe, lo que es fácil de entender dado el desenlace pétreo en que desembocó su infortunio. Pero su adscripción a Esquilo, y a esta pieza, es un acuerdo de la crítica moderna.

1524 Radt vacila a la hora de concretar el término preciso (cf. su aparato crítico con algunas posibles conjeturas).

[1525] EURÍPIDES, *Fr.* 455 K. Sobre los problemas textuales y de contenido, cf. el comentario de A. Harder en su edición de esta tragedia euripídea, Leiden, 1985, pp. 112-114.

[1526] ARISTÓFANES, *Fr.* 294 K-A.

[1527] Cf. Test. 78.

[1528] Algunos simplemente la identifican con otras obras dionisíacas *(Penteo, Bacantes).*

[1529] En paralelo, pues, con la obra euripídea conservada. Pero esta hipótesis supone una duplicación del *Penteo* del propio Esquilo (cf. la Introducción a esa tragedia).

[1530] Tomo de Radt los datos sobre esta primera conjetura: BUTLER (1816), aunque ya había sido adelantado por STANLEY (1663).

[1531] En su edición de *Las Bacantes* de Eurípides. Oxford, 1960, 2.ª ed., p. XXXs.

[1532] Esta tercera hipótesis, que arranca de BOECK (1808: cf. Radt), es sostenida en nuestros días por diversos filólogos: METTE (1963: 147), DEFORGE (1986a: 144s.) y JOUAN (1992: 77s.), donde pueden consultarse las fuentes antiguas sobre este relato mítico. La objeción hecha de que tres personajes (las Miníades) no podían formar un coro, se resolvería fácilmente con sólo suponer que estaba compuesto de fieles sirvientas de las muchachas.

[1533] Cf. la Introducción a *Sémele.* En paralelo a este papiro estarían los Frs. 451e-f, pues todos ellos deben adscribirse en bloque a una pieza o a la otra.

[1534] La intervención real de *Lüssa* viene refrendada por PÓLUX, 4, 142, donde se menciona una máscara específica suya entre las máscaras especiales.

[1535] SOMMERSTEIN (1996: 58) matiza la opinión de Dodds suponiendo que el coro en un primer momento eran mujeres dedicadas a sus tareas de la rueca y el telar («cardadoras»), antes de que el personaje de la Rabia *(Lússa)* las poseyera y convirtiera en bacantes.

[1536] La mención del Citerón en el Fr. 172b sería simplemente una alusión puntual, como sucede en *Euménides* 24ss.

[1537] Cf. una visión de conjunto en la Introducción a *Sémele.*

[1538] La ventaja de posponer esta tragedia después de *Penteo* (SCHMID - STÄHLIN [1920-1948: vol. 1/2, 188, n. 8], Mette, Deforge) sería que la alusión a la muerte de Penteo en el Citerón (Fr. 172b) tendría lugar después de que hubiera sido visto en escena en la pieza anterior.

[1539] La fuente de este fragmento es un papiro de Oxirrinco del siglo II. d.C., publicado por Lobel en 1941 en el vol. XVIII de la serie inglesa (ediciones posteriores de interés especial: CANTARELLA [1948: 108-128); LLOYD-JONES [1957: 566-571] y DIGGLE [1998: 22s.], a las que hay que añadir Mette. Radt y Morani). En las reconstrucciones sigo propuestas de Cantarella y Lloyd-Jones, salvo indicación expresa en contra. Sobre la pertenencia a esta tragedia o a *Sémele,* cf. la Introducción a *Sémele.*

[1540] La parte primera del texto del papiro presenta un texto bastante deteriorado, pero permite ver al menos que se trata de dímetros coriámbicos, lo que de rechazo nos

informa de que pertenece a un pasaje lírico y, por lo tanto, con bastante probabilidad en boca del coro.

[1541] Su sujeto es un plural femenino, tal vez las mismas personas calificadas de «arrogantes» en la línea anterior.

[1542] Mette: «¡Ojalá perdure por obra de los dioses una subsistencia suficiente!».

[1543] Mette es quien reconstruye «la confianza».

[1544] En este término reconstruido (en el papiro sólo se puede leer: *la*[]) está el fundamento de la adjudicación a esta tragedia o a *Sémele.* Latte reconstruyó «lote» *(láchos),* lo que automáticamente suponía que la heroína estaba viva. Por el contrario, Dodds pensaba que había otras posibilidades, por ejemplo, «culto» *(latreías),* lo que implicaba que estaba muerta puesto que se hablaba de su culto en Tebas.

[1545] Las cuatro líneas siguientes son anapestos de marcha.

[1546] Cantarella propone: «… por medio de estas bodas», apoyándose en el paralelo de ESQUILO, *Las suplicantes* 105.

[1547] En este punto del papiro empieza una tirada en hexámetros dactílicos líricos (las dos primeras líneas coinciden en buena medida con el testimonio de Asclepíades transmitido en un escolio a Aristófanes). La adjudicación de estas palabras a Hera, como personaje de la pieza, se basa principalmente en el testimonio de PLATÓN, *República* 381d. Cf. la Introducción a *Sémele.*

[1548] El término en griego es *namerteĩs,* calificativo que se aplica normalmente a las divinidades con facultades proféticas.

[1549] Son, pues, las ninfas de las fuentes Hipe, Automate, Amimona y Fisadía, realmente hijas de Dánao, y descendientes de Ínaco a través de Ío.

[1550] Diggle.

[1551] En esta línea y la siguiente tal vez se continúe aludiendo a la acción benefactora de las ninfas para con las doncellas.

[1552] *Aidõs kathará.*

[1553] Este término, en nominativo plural femenino —por lo tanto, a primera vista, referido a las ninfas—, produce desconcierto. Mette sugiere una reconstrucción así: «Son una y otra cosa, ávidas de ayudar, pero a su vez en otras ocasiones rudas y odiosas y duras en los dolores del parto al llegarse cerca…».

[1554] Los fragmentos 2 y 3 del *Papiro de Oxirrinco* 2164 fueron unidos al primero por su primer editor Lobel. fundándose en el hecho métrico de que también se trataba de hexámetros dactílicos líricos, porque del contenido propiamente dicho se saca escasa información. Mette los funde en uno, haciéndolos respectivamente principio y fin de cada línea (cf. Fr. 168 b): «… / reprocho… /pero de Zeus… ha gritado / en su mente… con enfermedades / feliz… esto digo / saludadme… acogedme / de Zeus… / y buen nombre… / y de Cadmo…».

[1555] Cf. nota al fragmento anterior.

[1556] CRATINO, 80 K-A.

[1557] Sobre el papel de este personaje en la obra, cf. la Introducción. En cualquier

caso, esta «rabia» es el tipo de locura de que se sirven los dioses para castigar a los mortales. Eurípides en sus *Bacantes* utiliza el término varias veces (en 977 el coro invoca a las «perras de la rabia» para que empujen a las tebanas contra Penteo, que a su vez es calificado de igual forma en 981).

[1558] SÓFOCLES, Fr. 337 R.

[1559] SÓFOCLES, Fr. 538 R.

[1560] ESQUILO, Fr. 195 R (cf. allí en nota el problema del error de Galeno en la adscripción).

[1561] SÓFOCLES, Fr. 338 R.

[1562] Ártemis.

[1563] ESQUILO, Fr. 187a R.

[1564] ESQUILO, Fr. 183 R.

[1565] SÓFOCLES, Fr. 539 R.

[1566] Este fragmento estaba incluido en una tirada de dímetros anapésticos.

[1567] En las dos fuentes que nos transmiten este fragmento (la arriba indicada y *Etymologicum Magnum* 595.36) sólo se menciona el título de la obra, pero no el autor; por eso en algún momento se ha pensado también adjudicar la cita a Platón el cómico, que había compuesto una comedia titulada *Las cardadoras* o *Los Cercopes.*

[1568] Dodds ve aquí una referencia a Hera. Cf. la Introducción.

[1569] Este fragmento antes era incluido en el grupo de los «de lugar desconocido» (413 NAUCK[2]), puesto que la fuente que lo trasmitía (FRÍNICO, *Preparación sofística* 33.5) no mencionaba la obra de procedencia: pero el descubrimiento del códice Zavordense del *Léxico* de FOCIO (α 1429 Theodoridis) nos ha proporcionado el dato.

[1570] El escoliasta se refiere, lógicamente, al pasaje que está comentando, o sea, ESQUILO, *Las Euménides* 26.

[1571] Sobre esta ubicación y su incidencia en la interpretación de la obra, cf. la Introducción.

[1572] Es el doble nombre que transmite la tradición de la primera mujer de Edipo. Epicasta es el documentado primero *(Odisea* XI 271), mientras que para Yocasta hay que esperar a la Tragedia, al menos en los testimonios de que disponemos. RUIPÉREZ (2006: 69-73) sugiere que Yocasta («la famosa por su hijo») es el más antiguo, puesto que lingüísticamente se remonta a época micénica, mientas que Epicasta («la muy famosa») sería una forma secundaria, de época posterior, derivada del anterior.

[1573] En la mayor parte de las versiones.

[1574] Pretendo aquí hacer una radiografía de la evolución de este mito lo más próxima posible a los testimonios disponibles, aunque es evidente que la escasez de datos da lugar a posibilidades no tenidas en cuenta.

[1575] *Il.* XXIII 679-680. *Od.* XI 271-280. HESÍODO, *Teogonía* 326; *Fr.* 192 M-W; *Trabajos* 161-163. *Edipodia* 2 y 3 Bernabé.

[1576] Este componente de la segunda boda y de los hijos no incestuosos lo atestigua sólo la *Edipodia,* pero la precisión de «en seguida» en la *Odisea* permite verosímilmente

la posibilidad de un segundo matrimonio. Una parte de la crítica piensa que este componente de la segunda esposa es algo posterior, orientado a proteger la valía de las familias históricas que se presentaban como descendientes de Edipo, en cuyo caso no era oportuno provenir de hijos incestuosos. Cf. el comentario de MASTRONARDE (1994: 21).

1577 Sobre el valor del término *dedoupótos* hay cierta diversidad interpretativa: «asesinado»; «caído en combate»; «muerto» simplemente (cf. MASTRONARDE [1994: 22 y n. 4], que se inclina, con Leumann y Burkert, por la tercera opción).

1578 En especial HESÍODO, *Trabajos* 161-163 (cf. el comentario de WEST en su ed. de la obra, Oxford, 1978, p. 192). Curiosamente en la *Ilíada* hay una reiterada referencia al enfrentamiento entre los dos hermanos pero sin mencionar a Edipo, y con alusión a los intentos de encontrar una salida pacífica al conflicto (p. ej., *Ilíada* IV 382-384), lo que ha llevado a sugerir que tal vez en un principio eran dos relatos distintos (cf. SANTIAGO ÁLVAREZ [1981]; y SANTIAGO ÁLVAREZ [1985]).

1579 Quiero decir que en este poema hay elementos claros de un esquema un tanto distinto del anterior, lo que no es obstáculo para que también se diera en la *Edipodia,* un poema considerado un poco posterior, pero cuyos testimonios conservados no nos permiten mayores precisiones.

1580 Sobre la oportuna interpretación del término *phrásthē* («fue advertido» —dada su ceguera—), cf. MASTRONARDE (1994: 22 y n. 3). Parece verosímil suponer que se trataba del autocegamiento de la tradición posterior.

1581 En el Fr. 2 se habla de cómo los hijos presentan a Edipo una mesa de plata y una copa de oro, objetos que éste había recibido de su padre, Layo, y cuyo reconocimiento produjo en el rey una gran aflicción, que le llevó a maldecir a aquéllos, pidiendo para ellos que en su día se repartieran la herencia en medio de querellas y combates. A su vez, en el Fr. 3 Edipo se duele de la desatención de que es objeto en la comida, puesto que en vez de la paletilla le habían ofrecido un anca; y en esta ocasión impreca para ellos incluso la muerte recíproca. En cualquier caso, el escoliasta transmisor del fragmento critica la reacción desmesurada de Edipo, dada la desproporción entre la falta y la maldición («… Y él [Edipo], con espíritu mezquino y de forma totalmente innoble, lanzó sin embargo contra ellos maldiciones…»).

1582 ESTESÍCORO, 222 B Davies.

1583 En el texto no hay ningún dato netamente inequívoco que apoye esta propuesta, lo que ha dado lugar a cierta disensión en este punto, aunque la mayoría de la crítica se inclina por la opción de la Yocasta de la Tragedia. El comienzo del texto conservado en este fragmento puede interpretarse como «A mis dolores no añadas duras cuitas, ni me reveles inquietudes de pesadumbre para el futuro» (trad. de E. Suárez), donde la expresión inicial *ep' álgesi* y la posterior alusión al futuro parecen señalar que la reina se está refiriendo a las desgracias *pasadas*, entre ellas lógicamente el incesto. Ahora bien, no es menos cierto que también podría entenderse como: «Con las desgracias presentes no des lugar a graves preocupaciones…», lo que permitiría aceptar la presencia aquí de Eurigania, la segunda esposa. Cf. MASTRONARDE (1994: 22, n. 1).

1584 Es posible que estos dos elementos (una única esposa e hijos incestuosos)

pudieran darse también ya en la *Tebaida,* sobre la base de la ceguera de Edipo, puesto que esta incapacidad física hablaría a favor de su apartamiento del poder, lo que conllevaría una época tardía para el descubrimiento, tras el nacimiento y crianza de los hijos, y todo ello no deja hueco temporal para dos esposas. Pero, a decir verdad, son puras especulaciones.

[1585] Yocasta alude a las posibles calamidades que pueden sobrevenirle, y en el v. 216 las concreta: «mis hijos muertos en palacio o la ciudad destruida», aunque tal vez no haya en Estesícoro la perspectiva política que aparece en Esquilo.

[1586] La bibliografía sobre este papiro es muy amplia. Para la ed. del texto, cf. especialmente BREMER - VAN ERP TAALMAN KIP - SLINGS (1987). Sobre la relación de este texto con la Tragedia, cf. GOSTOLI (1978); THALMANN (1982); BURNETT (1988); MAINGON (1989).

[1587] No obstante, en *Las fenicias* de Eurípides subsiste el planteamiento general de Estesícoro.

[1588] Frente a la tradición épica mencionada, en algún momento surgió una nueva tradición que lo hacía marchar al exilio, como se refleja en la profusión de cultos de Edipo. Tal vez se daba ya en Estesícoro, como podría deducirse del protagonismo de la madre en el papiro de Lille, aunque no hay apoyo alguno objetivo. Parece más seguro en PÍNDARO, *Pítica* IV 263ss., del año 462, poco después de la dramatización esquílea. Sobre la relación entre el mito de Edipo y el culto, cf. EDMUNDS (1981b).

[1589] Es la opción del *Edipo Rey.*

[1590] Cf. Test. 78.

[1591] Cf. Test. 58a-b, y la Introducción al *Layo.*

[1592] Cf. la Introducción a esa pieza.

[1593] Un problema para su ubicación tal vez sea el uso de la primera persona del plural, lo que supondría la intervención de un testigo de un acontecimiento antiguo. Ésta sería una más de las razones para defender su pertenencia al *Layo* (cf. la Introducción a esta obra).

[1594] Cf. Test. 93b.

[1595] PAUSANIAS, IX 8, 1.

[1596] La alusión indirecta en ESQUILO, *Agamenón* 80-82 («Lo viejo en exceso, una vez marchita ya su hoja, a tres pies avanza por los caminos»), deja ver la familiaridad de Esquilo con la imagen general del famoso enigma.

[1597] Sigo el texto editado por LLOYD-JONES (1978: 60-61): «Hay un ser que camina sobre la tierra con dos pies y con cuatro pies —su figura es una sola— y con tres pies, y es el único que cambia su aspecto de cuantos seres se mueven arrastrándose por la tierra o arriba en el aire o debajo del mar. Pero cuando marcha presuroso con tres pies, entonces la rapidez de sus miembros es la más débil». Está recogido en ATENEO, 456B y en otras fuentes, que recopila Lloyd-Jones.

[1598] ASCLEPÍADES DE TRÁGILO, *FGrHist* 12 F 7a.

[1599] EURÍPIDES, *Fr.* 540a, 7-10 K, un pequeño papiro de Oxirrinco perteneciente al

Esquilo euripídeo.

1600 HUTCHINSON (1985: 27s.) lee (vv. 778-789): «Pero cuando volvió a la cordura, desdichado, atormentado por los pesares de sus tristes bodas en su enloquecido corazón llevó a cabo una doble desgracia: con su mano parricida se golpeó los ojos, más valiosos que los hijos, y lanzó contra sus hijos, irritado por su triste origen *(trophâs*: «origen, nacimiento» según la interpretación de Hutchinson), ¡ay!, unas maldiciones de lengua amarga: que también ellos algún día alcanzaran la herencia con mano cuya ley es la espada», de donde esas *dos desgracias* son el autocegamiento y las maldiciones. Mientras que WEST, en su ed. de *Esquilo* (Teubner, 1990), propone para el mismo pasaje: «Pero cuando se percató, desdichado, de sus tristes bodas, sobrellevando malamente por el dolor en su enloquecido corazón la doble desgracia que había llevado a cabo con mano asesina, se extravió de las mejores decisiones, y lanzó contra sus hijos, irritado por el †maldito† alimento, ¡ay!, unas maldiciones de lengua amarga: que también ellos algún día alcanzaran la herencia con mano cuya ley es la espada», de forma que para West se trataría del parricidio y del incesto.

1601 Cf. la vacilación de PODLECKI (1975: 12s.).

1602 *Tebaida* 2 y 3 Bernabé (cf. más arriba al respecto de estos dos pasajes). La fuente del Fr. 3 añade la precisión: «Y de forma semejante al poeta épico lo cuenta también Esquilo en *Los Siete contra Tebas*», aunque, al menos en el texto que conservamos de esa tragedia, no se dice de forma evidente.

1603 El texto en este punto (v. 786) es muy sintético, lo que hace difícil una comprensión precisa de la versión adoptada, y además tiene problemas textuales: †*araías*† *epíkotos trophâs,* «irritado por el †maldito† alimento», donde de forma sucinta parece seguirse la versión de la *Tebaida.* HUTCHINSON (1985: XXVs.) lo entiende en el sentido de «irritado por su triste origen», con lo que intenta obviar el problema arriba señalado de tener que separar el momento del reconocimiento del de la maldición, sino que de esta forma podría ser inmediato. Es atractiva la sugerencia de SOMMERSTEIN (1996: 123ss.) que da un mayor relieve al motivo de la maldición y propone que tal vez el Edipo de Esquilo es ya de edad avanzada, se ha retirado del poder, del que han pasado a ocuparse sus hijos, que en ocasiones descuidan atenderlo debidamente (circunstancia que se repite en *Edipo en Colono* en varias ocasiones), y es en esa situación en la que tiene lugar el descubrimiento, como en buena medida deja ver el Prólogo de *Fenicias.*

1604 ESQUILO, *Siete* 709-711: «En efecto, (un demon) hizo hervir las maldiciones de Edipo. Verdaderas en demasía se han desvelado las visiones de las apariciones en sueños, que repartían las riquezas *(khrēmátōn datḗrioi)* paternas».

1605 ESQUILO, *Siete* 727-730: «Un extranjero reparte los lotes, Cálibo, un emigrado de Escitia, amargo repartidor de riquezas *(khrēmatodaítas),* el Hierro de corazón cruel».

1606 En MANTON (1961: 79) puede verse un estado de la cuestión sobre los posibles protagonistas del sueño (Eteocles, Yocasta) y sobre la forma de la aparición (las Erinias, un cálibo).

1607 Cf. BURNETT (1973).

1608 Cf. este punto más arriba, al precisar la etapa de la *Tebaida* en la posible

evolución del mito de Edipo.

[1609] Cf. el comienzo del texto de esa antistrofa primera en nota previa.

[1610] Cf. la Introducción a esa pieza, en una de cuyas notas puede verse el texto completo de ese escolio. Cf. el trabajo de LLOYD-JONES (2002) allí mencionado, donde defiende que la *Edipodia* era la fuente principal.

[1611] Ya dije, al tratar el *Layo*, que además de la muy posible presencia de la *Edipodia*, es detectable un léxico eminentemente trágico, lo que sugiere la influencia de alguna tragedia, y serán especialmente sugerentes aquellos casos sobre los que tengamos seguridad de que no pertenecían a la adaptación sofoclea o a la de Eurípides. Más aún: incluso en aquellos casos de naturaleza épica no es desdeñable su presencia en Esquilo.

[1612] El término griego es *hippoboukólos,* que sólo aparece en *Fenicias* 28 y en el escolio, y además dentro del mismo contexto narrativo, sólo que es evidente que aquí Pisandro, o el escoliasta, no seguían la versión de *Fenicias.* Como ya dije al hablar del *Layo*, uno de mis criterios principales a la hora de expurgar posibles elementos de la Tragedia en el texto de este escolio es una atención especial al léxico presumiblemente trágico. P. ej., entre otros, la expresión *skhistḕ hodós* para denominar al famoso cruce de caminos, sólo aparece en la Tragedia —con la excepción de Pausanias—, y es claro que ni Sófocles ni Eurípides seguían la versión recogida en este escolio. Ahora bien, no es menos cierto que hay un argumento difícil de rebatir: la escasez de información sobre la épica arcaica fragmentaria, p. ej., en este caso la *Tebaida,* pone en tela de juicio cualquier hipótesis.

[1613] Se ha propuesto a veces (p. ej., DEUBNER [1942: 41]) la hipótesis de que Esquilo desarrollaba un tema muy próximo al *Edipo en Colono* sofocleo, de forma que inauguraba así el tema de la relación de Edipo con Atenas. El núcleo del argumento estaría en el relato de ANDROCIÓN *(FGrHist* 324 F 62), un atidógrafo de mediados del siglo IV, discípulo de Isócrates, y cuya *Historia del Ática* habría servido de fuente para Aristóteles: «Edipo, expulsado por Creonte, llegó al Ática, y habitó el llamado Colono Hípico. Frecuentaba como suplicante el recinto sagrado de las diosas, de Deméter y de Atena protectora de la ciudad *(polioûkhos),* y cuando Creonte trataba de arrastrarlo por la fuerza, tuvo a Teseo como escudo protector. Edipo, al morir de viejo, rogó a Teseo que no mostrase su tumba a ninguno de los tebanos, porque querían ultrajarlo incluso de muerto». La hipótesis es defendida de nuevo por MARCH (1987: 145-147) dentro de su criterio general de asignar a Esquilo la mayoría de las innovaciones sobre el mito de Edipo a partir de una etapa arcaica homogénea.

[1614] Situación que no se da en la *Orestía* entre la primera tragedia y la segunda.

[1615] METTE (1963: 35) adjudica también el tema de la peste a Esquilo (cf. Fr. 345 y nota).

[1616] Esta sugerencia no va en contra de que también aquí la fuente fuese la *Edipodia,* porque lo realmente importante es que estemos ante una versión previa a Esquilo, que éste pudo utilizar, y de la que sin duda se separaron Sófocles y Eurípides.

[1617] Como confirma el Fr. 387a. Cf. además el comentario hecho en nota previa relativo a la expresión *skhistḕ hodós.*

[1618] Al menos por parte de Yocasta.

[1619] Sófocles lo complica mucho más, porque se sirve de dos personajes en escenas sucesivas, sin contar la intriga previa con Tiresias y Creonte. Y Eurípides también lo escenifica con cierta complejidad mediante el recurso de desdoblar el descubrimiento en dos momentos, seguidos aunque con cierta independencia entre sí: identificación del asesino de Layo (cegamiento a manos de los criados), y a continuación descubrimiento de quién es realmente Edipo.

[1620] Cf. Test. 78.

[1621] ARISTÓTELES, *Poética* 1459b5.

[1622] PROCLO, *Crestomatía* 206 Seve.

[1623] Sigo en buena medida el trabajo de MARTIN (1975: 94-162).

[1624] El Fr. 175 lo confirma, al menos con seguridad para Odiseo.

[1625] Cf. Fr. 174.

[1626] Cf. el escolio-fuente del Fr. 174, donde se dice que un personaje se dirigía a Tetis.

[1627] Más discutida ha sido la atribución a esta pieza del Fr. 350, sin título, donde Tetis recrimina a Apolo el engaño de que fue víctima al augurarle el dios una descendencia próspera y longeva (cf. nota a ese fragmento).

[1628] En MARTIN (1975) se hace un estudio detenido de este punto. Ella concluye que el coro estaría formado por las Nereidas (cf. Fr. 174), mientras que el jurado del conflicto serían los jefes del ejército griego, cuyos votos se inclinarían del lado de Odiseo debido a las trampas de los Atridas y del propio Odiseo.

[1629] LIBRÁN MORENO (2006) ve en el pasaje de Filóstrato un posible punto de la argumentación de Áyax, que pide a los jueces que no cometan con él el mismo error en que incurrieron con Palamedes.

[1630] En términos semejantes se manifiesta MARCH (1991-1993) apoyándose también en la Cerámica. Por el contrario, VAN ERP TAALMAN KIP (1996: 528s.) pone en duda la información iconográfica por motivos de cronología y, al menos, no acepta que en Esquilo hubiese una crítica de juego sucio en la votación por parte de los Atridas.

[1631] Cf. texto y nota al respecto.

[1632] Parodiando el verso esquíleo que menciona el escoliasta, Aristófanes hace a las anguilas hijas del lago Copáis.

[1633] Este dato plantea el interrogante de la identidad de ese personaje: ROBERT (1920-1926: 1200, n. 2) pensó en el propio Áyax en su intervención, que comenzaría con el Fr. 176. MARTIN (1975) coloca este pasaje en el Prólogo en boca de algún aqueo en conversación con Tetis.

[1634] Para su interpretación dentro de la obra, cf. la Introducción.

[1635] Sísifo en el mito es el prototipo de la astucia. Entre sus empresas está la de que en la víspera de la boda de Laertes y Anticlea Sísifo sedujo a la novia, de tal forma que realmente Odiseo es hijo de Sísifo (sobre esta figura mítica, cf. el oportuno tratamiento sistematizador de ROBERT [1920-1926: 174-178] y concretamente en ROBERT [1920-

1926: 177, n. 5] señala que los trágicos desempeñaron un papel decisivo en esta filiación de Odiseo, lo que se corrobora con varios pasajes de los tres grandes tragediógrafos).

[1636] SÓFOCLES, *Fr.* 567 R.

[1637] Parece muy verosímil poner este fragmento en boca de Áyax durante su intervención en el debate frente a Odiseo: estaría censurando el espíritu tramposo de su enemigo al hacerlo hijo de Sísifo, el modelo mítico de la superchería.

[1638] EURÍPIDES, *El cíclope* 102-104.

[1639] Estas palabras podrían corresponder también a Áyax, que deja ver así la sencillez de su espíritu, frente a la mente artera de Odiseo. De otro lado, este pensamiento, recogido por Estobeo en su *Florilegio,* también lo conocemos como proverbio (cf. APOSTOLIO, III 60k [= *Corpus de Paremiógrafos Griegos* II, p. 302. 16]), lo que pone de manifiesto el atractivo que debió de ejercer desde el primer momento.

[1640] La estructura métrica del verso nos indica claramente que el texto está corrupto tal como se nos ha transmitido: en Radt pueden consultarse diversas conjeturas propuestas, pero prácticamente en todas ellas el sentido sigue siendo el mismo. De otro lado, es opinión generalizada que estas palabras estaban en boca del propio Áyax, y podrían entenderse como una alusión al suicidio que cometerá en la tragedia siguiente *(Las tracias).*

[1641] Por el propio texto del fragmento se saca la conclusión de que pertenecía a un pasaje lírico.

[1642] El término griego utilizado es *húpnos,* cuyo significado tradicional es «sueño»; pero aquí el contexto fuerza una nueva acepción tal vez: la respiración típica del estado de somnolencia (¿ronquido, incluso?).

[1643] El *Catálogo* (cf. Test. 78), la fuente del Fr. 179 y una glosa en FOCIO, *Léxico*, *s.u. ostológos* (II 32,10 Naber): *«Ostológos*: el término aparece en Epí-lico (Fr. 8 K-A), y es el título de una obra de Esquilo, *Ostológoi».*

[1644] Se trataría de una situación general bastante próxima a la de *Las suplicantes* de Eurípides. Para una defensa general del guión argumental arriba descrito, cf. GROSSARDT (2003).

[1645] KATSOURIS (1982).

[1646] *Od.* XXII 435ss.

[1647] *Od.* XXIV 413ss.

[1648] La propuesta arranca ya del siglo XIX, y en nuestro tiempo, entre otros, están SUTTON (1980: 24s.) y PALUTAN (1996). En *SATYRSPIEL* (1999: 206s.) se agrupa esta obra en el apartado de «inseguros», y concluye que, en caso de aceptarse esta opción satírica, habría que sacar esta pieza de la tetralogía tradicionalmente aceptada, puesto que el drama satírico *Circe* parece más adecuado para ocupar el cuarto lugar del conjunto teatral sobre Odiseo.

[1649] KUDLIEN (1970) se adhiere al criterio de drama satírico, pero sigue pensando que la recogida de huesos se refiere a la de los pretendientes muertos. La obra cuasi homónima de Arato sería una alternativa épica, y por lo tanto seria, del tratamiento esquíleo.

[1650] Sutton sugiere incluso la posibilidad de que también tenía lugar la competición del arco, y que en ella tomaban parte los sátiros.

[1651] Sobre el juego del cótabo, cf. la nota al Fr. 277 de Sófocles en esta misma colección de la Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1983, pp. 141-142.

[1652] BAQUÍLIDES, *Fr.* 17 Sn-M.

[1653] O sea, con la muñeca doblada.

[1654] Por el contenido del fragmento —en concreto las humillaciones que Eurímaco inflige al personaje que aquí habla, cf. nota siguiente— es prácticamente seguro que estas palabras estaban en boca de Odiseo.

[1655] Eurímaco es uno de los pretendientes de Penélope más activos: en *Odisea* XVIII 349ss. lo encontramos enfrentado a Odiseo, aún sin reconocer, y lanzándole un escabel por su insolencia.

[1656] Todo el fragmento presenta problemas textuales: a las conjeturas reunidas por Radt hay que añadir después los trabajos de HOLWERDA (1991: 3-7), y de PALUTAN (1996). Respecto al verso primero, por la estructura métrica se deduce que faltan dos sílabas, o juntas o separadas —esto último lo más probable—. Las conjeturas textuales han sido varias, pero probablemente no tengan una incidencia importante para el sentido general de la frase tal como la conservamos.

[1657] Esta expresión, «de ningún modo se mostraba menos insolente», lleva a conjeturar con verosimilitud que en el parlamento al que este fragmento pertenecía, Odiseo mencionaba por sus nombres a algunos pretendientes que habían actuado violentamente contra él (según la *Odisea,* Antínoo, Ctesipo y el propio Eurímaco). Holwerda (cf. *Odisea* XVII 462ss.) sugiere incluso una alusión expresa a Antínoo en este mismo texto (cf. nota siguiente).

[1658] Para Eurímaco. Holwerda, separándose de la mayoría, sugiere aquí una contraposición entre Antínoo y Eurímaco, y rehace el texto de este tercer verso hasta el punto de dar entrada expresamente al nombre de Antínoo («pues, de un lado, para Antínoo era mi cabeza objeto de respeto»), que sería así más respetuoso con Odiseo.

[1659] Sobre el juego del cótabo, cf. la nota primera de este fragmento. En el poema homérico (XVIII 394) era un escabel lo que Eurímaco lanzaba contra Odiseo, mientras que ahora Esquilo lo cambia al juego del cótabo. KUDLIEN (1970) (cf. Introducción) piensa mejor en I 107, y supone un cambio del juego de tabas por el del cótabo, de forma que los pretendientes no lanzaban contra la pieza llamada Penélope sino contra la cabeza de Odiseo (cf. ATENEO, 16E-17A).

De otro lado, el texto de este cuarto verso está aún en peor estado. Holwerda, aunque en general reconoce la imposible recuperación del texto auténtico, en este caso sugiere algo así como: «mientras que, de otro lado, el blanco de él (de Eurímaco) estaba en los lanzamientos curvos del cótabo». Palutan da una versión menos audaz y más próxima a la nuestra.

[1660] Sigo aquí la conjetura textual de Kaibel *(epískopos).*

[1661] A esta parte del texto (⟨x⟩ *ektemṓn)e*s difícil incluso encontrarle al menos un sentido general. Las conjeturas propuestas son tal vez en exceso audaces. Holwerda

propone algo así como «y sobre mi nuca *(skútōn t' emôn)»*. Palutan supone que se ha incluido en el texto una glosa explicativa, que elimina, y sustituye por «a fin de acertar en los lanzamientos curvos del cótabo».

[1662] La fuente no precisa la obra, pero la mayor parte de la crítica ha aceptado la sugerencia de WELCKER (1824: 453ss.) de atribuir la cita a esta pieza, dado que se supone que estos griegos borrachos aludidos aquí por Ateneo son los pretendientes borrachos mencionados unas líneas más abajo (17 E: cf. parte final de nuestra traducción de la fuente).

[1663] Una vez aceptado el posible argumento de la obra (cf. Introducción), es coherente suponer que este pasaje estaba en boca de Odiseo, lamentándose de las humillaciones a que le habían sometido los pretendientes, en la misma línea que el fragmento anterior.

[1664] Es evidente que este fragmento pertenece al mismo contexto narrativo que el anterior: el héroe se duele de las humillaciones de que ha sido objeto. En este caso es más difícil concretar la identidad del agresor: si hacemos caso al testimonio de Ateneo, cuando más adelante alude a la pezuña de buey lanzada contra Odiseo. tendríamos que pensar en Ctesipo *(Od.* XX 299). Pero es atractivo también pensar en el episodio de Eurímaco (XVIII 394-398), cuando éste le lanza un escabel, pero falla, y el dardo golpea al copero, que deja caer la jarra al suelo con el estrépito correspondiente. Esta segunda opción, también de Eurímaco. acercaría lógicamente ambos fragmentos en el parlamento de Odiseo. De otro lado, hay un sorprendente paralelismo textual con el Fr. 565 de Sófocles: tal vez simplemente se deba a un error de Ateneo, aunque PALUTAN (1996: 22-27) piensa en un «plagio» de Sófocles, o sea, en un comportamiento próximo a ese rasgo específico de la Comedia de repetir literalmente versos de otros autores, en especial de los poetas trágicos.

[1665] SÓFOCLES, *Fr.* 565 R (cf. nota anterior).

[1666] *Odisea* XX 299.

[1667] Es curiosa la interpretación que WOODFORD (1994) hace de una ánfora ática de figuras negras del siglo VI a. C., en la que un guerrero alado se precipita hacia la derecha para adelantar a un barco que navega en la misma dirección: se trataría del fantasma de Palamedes que se apresura a anunciar a su padre la pronta llegada de la flota a suelo griego.

[1668] Cf. SZARMACH (1974a).

[1669] *Ciprias* 30 Bernabé.

[1670] En el caso de Esquilo, la fuente del Fr. 181 nos confirma la existencia de un *Palamedes* esquíleo. El *Catálogo* no la recoge (cf. Test. 78). aunque podría ir en la quinta columna (línea 12) según la hipótesis de Dieterich (cf. Introducción General).

[1671] El gran estudio sobre la tradición mitográfica puede consultarse en SCODEL (1980: 43-61) que empareja las diversas fuentes con las versiones trágicas: el escolio a EURÍPIDES, *Orestes* 432, estaría siguiendo la adaptación de Esquilo; SERVIO, *Comentario a la Eneida* II 81, la de Sófocles; e HIGINO, *Fábulas* 105, la de Eurípides.

[1672] Cf. nota anterior. Otros planteamientos pueden verse en: STOESSL (1966), y

SZARMACH (1974b).

[1673] Tal vez era importante la incidencia de Agamenón en las obras dramáticas sobre Palamedes, como puede deducirse de PLATÓN, *República* 522d: «Pues Palamedes en las tragedias una y otra vez pone en evidencia a Agamenón como un general enteramente ridículo. ¿O no te has dado cuenta de que dice que, tras descubrir el número, ordenó las filas del ejército en Troya, contó las naves y todo lo demás, como si antes de él nada hubiese sido contado y como si Agamenón, según parece, ni siquiera supusiese cuántos pies tenía, si es que no sabía contar?».

[1674] SOMMERSTEIN (2000).

[1675] Cf. nota a ese fragmento: buena parte de la crítica ha sugerido mejor *Los mirmidones,* pensando en la cólera de Aquiles; pero Sommerstein recuerda que esa tragedia no tenía Prólogo sino que empezaba directamente con la Párodos, y propone a su vez que se está aludiendo al episodio de Palamedes, de forma que el complot sería anterior a la acción dramática propiamente dicha, que estaría centrada en el desarrollo de la defensa del héroe en un momento en que todavía había esperanza de solución pacífica. Además, pone estas palabras en boca de Calcante, un personaje influyente y sin relación con la intriga preparada contra el héroe, y que encajaría bien con esa súplica a Zeus, aunque no descarta otras posibilidades, como la de Néstor.

[1676] Es un problema difícil de determinar cómo se ha enterado el anciano padre de la muerte de su hijo de forma tan inmediata.

[1677] METTE (1963: 106-108).

[1678] Cf. nota a ese título.

[1679] SOMMERSTEIN (2000: 126, n. 22).

[1680] Estas palabras estarían en boca de Nauplio (cf. la Introducción), y se estaría dirigiendo al autor de la muerte de Palamedes, que podría ser Odiseo, pero también a Agamenón como jefe del ejército y que, además, tal vez había participado en la conjura según la versión del escolio a Eurípides aludido en la Introducción.

[1681] Por el contenido del fragmento es fácilmente deducible que estas palabras estaban en boca del propio Palamedes, aunque en la fuente no haya una mención expresa al respecto.

[1682] La fuente incluye estos versos dentro de un apartado que llama «Del *Prometeo* de Esquilo», pero la crítica se percató pronto de que realmente los inventos había que atribuirlos a Palamedes, basándose en PLATÓN, *República* 522d (cf. la Introducción). Por lo tanto, se pensó que la cita pertenecía a algunos de los *Palamedes* mencionados en la tradición, pero en este segundo punto ha habido divergencias de criterio: unos (Mette, Radt) piensan en Esquilo, otros (Hermann) en Eurípides, Nauck^2 lo incluyó en los *Fragmenta tragica adespota* (Fr. 470) —también se ha propuesto a veces a Critias o a Astidamante II.

[1683] *Odisea* XVI 2.

[1684] *Ilíada* XXIV 124.

[1685] *Ilíada* XVII 599.

[1686] La adscripción de estas referencias de los escolios al *Palamedes* de Esquilo se debe a Dindorf. Es fácil suponer que en la tragedia se hacía alusión a esos tres descubrimientos, y en el caso del tercero habría que relacionarlo directamente con el Fr. 181a.

[1687] Cf. Test. 78.

[1688] Argumento de Aristófanes de Bizancio a EURÍPIDES, *Las Bacantes*: «Dioniso, una vez convertido en dios, como Penteo no quisiera acoger sus ritos orgiásticos, arrastró a las hermanas de su madre al extravío y las obligó a despedazar a Penteo. El tema mítico está en Esquilo, en su *Penteo».*

[1689] Cf. DODDS en su edición de *Las Bacantes* de Eurípides, Oxford, 1960, 2.ª ed., p. XXXI.

[1690] ESQUILO, *Euménides* 24-26: «Bromio ocupa este paraje (el monte Parnaso) —no lo olvido—, desde que el dios capitaneó su ejército de Bacantes tras urdir la muerte de Penteo, como si se tratara de una liebre». DI BENEDETTO (2004: 39s.) interpreta la alusión a la liebre en el sentido de que Penteo en la tragedia homónima moría por un mazazo en la cabeza, como se hace con las liebres, lo que implica una diferencia importante frente al recurso euripídeo: no había el *sparagmós,* «descuartizamiento», ritual, ni era precisa la escena final de Ágave, todo lo cual sería innovación de Eurípides —tal vez una interpretación un punto audaz—. En cualquier caso, no convendría perder de vista que en este pasaje de *Euménides* la acción se sitúa en el Parnaso (cf. Fr. 172b), cuando para buena parte de la tradición sucede en el Citerón.

[1691] Vv. 50-52, 780-784, 790s., 798s., 809. Sería un ejemplo de los famosos *loci rudimentales* de Zielinski.

[1692] A título de ejemplo, del lado de los que suponen innovaciones en la adaptación esquílea en diversos aspectos de los aludidos, cf. MARCH (1989): JOUAN (1992: 78). Del lado contrario, AÉLION (1983: vol. I, 251-254).

[1693] SÉCHAN (1926: 102-106).

[1694] Autores del art. «Pentheus» en el *LIMC.* vol. VII. 1994.

[1695] Cf. las introducciones a *Sémele y* a *Las cardadoras* sobre este punto.

[1696] En su edición de la tragedia euripídea (Oxford, 1821).

[1697] FILÓSTRATO, *Descripciones de cuadros* I 18, 1: «Y este abeto, míralo por el suelo, es una gran empresa de las mujeres inspiradas por Dioniso: removido por las bacantes, ha dejado caer en sus manos a Penteo en forma de león, y unas "cardan" a su feroz presa, aquella madre y las hermanas de la madre, mientras que otras le arrancan las manos, y ella arrastra a su hijo por la cabeza».

[1698] HERINGTON (1966).

[1699] *TrGF Adespota* 327s.

[1700] DI BENEDETTO (2004: 37-39).

[1701] *Papiro Hibeh* 222 a-b (siglo III a.C.), publicado por TURNER - LENGER (1955: 148). Están recogidos en *TrGF Adespota* 630.

[1702] Sobre la relación entre ambos personajes, cf. la Introducción a *Las arqueras.*

[1703] Cf. EURÍPIDES, *Bacantes* 443ss. y 653ss.

[1704] La idea de esta parte contendría el objetivo de Penteo para reunir al ejército, así como la orden que les daba en esta coyuntura.

[1705] Dioniso (cf. SÓFOCLES, *Fr.* 959 R).

[1706] Algo como «se abrían».

[1707] Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 170.

[1708] Estas palabras suelen atribuirse a Dioniso, que las pronunciaría en un contexto muy próximo a la escena del v. 837 de la obra euripídea (Dodds).

[1709] Otras fuentes dan el nombre de Deyoneo.

[1710] Sobre el complejo punto de la dote en la etapa arcaica, cf. SNODGRASS (1974: 115-118). En este caso se trataría de los *hedna*, los que entregaba el novio a la familia de la novia.

[1711] Cf. Fr. 89.

[1712] Estos rasgos de la impiedad de Ixión están perfectamente recogidos en PÍNDARO, *Pítica* II 21ss.

[1713] Cf. esa otra pieza esquílea en los Frs. 89-93.

[1714] Cf. Test. 78.

[1715] *Lússa* (rabia) en Esquilo se convierte en uno de esos démones de que se sirven los dioses olímpicos para hacer realidad sus planes (cf. MOREAU [1985: 168-170]).

[1716] ESQUILO, *Coéforas* 288.

[1717] GÖRSCHEN (1960: 57) propuso adscribir a esta pieza el Fr. papiráceo 451h, transmitido sin título de obra. Se trata de un pasaje lírico a cargo de un coro femenino que se lamenta de la muerte de alguien ante Zeus *Xénios,* y Görschen pensaba en la historia de Eyoneo muerto a manos de Ixión (cf. nota última a ese fragmento).

[1718] Cf. notas respectivas en uno y otro fragmento.

[1719] El escolio a APOLONIO DE RODAS, IV 477, nos precisa que el asesino escupía tres veces dentro de la boca del muerto la sangre previamente chupada, a fin de arrojar sobre la víctima la mancha de la sangre vertida y, así, purificarse físicamente del asesinato doloso. Lógicamente, en ocasiones se ha propuesto adscribir a esta obra el Fr. 354, transmitido sin título.

[1720] En ocasiones, y con motivo precisamente del tema de Ixión, se ha planteado la cuestión de la probable existencia de dilogías, como sugería Wilamowitz para nuestro caso. Cf. GANTZ (1979: 297-299).

[1721] WEBSTER (1967: 143) menciona una vasija (mediados del siglo v a. C.) en uno de cuyos dos lados se representa a Thánatos levantando un cadáver de un hombre joven, mientras el asesino con espada en alto se apoya en un altar, una serpiente le rodea por la espalda y un último personaje se aproxima con una piedra en alto. Ya SMITH (1895: 278-280) pensó en la muerte de un pariente a manos de Ixión —versión del mito desconocida —. Realmente el apoyo le venía de la otra cara del vaso, donde está efectivamente el tema de Ixión.

[1722] No en el sentido de «los primeros frutos», sino en el de «lo más escogido».

[1723] El término utilizado aquí es *skúphōma,* variante léxica del más usual *skúphos,* que es una copa provista de dos asas, variante ésta a la que Ateneo dedica un apartado en su descripción de los diferentes tipos de copas a lo largo del libro XI. Pero probablemente en Esquilo se trata de un empleo genérico.

[1724] Toda la crítica coincide en adjudicar estas palabras —y las del Fr. 185— a Eyoneo, que exigía los regalos prometidos por Ixión pero luego negados (cf. la Introducción).

[1725] Cf. nota última al fragmento anterior.

[1726] La adscripción a esta tragedia la proporciona una glosa de Hesiquio (α 5725: «*apaiól*ē: engaño, privación. Esquilo en *Las mujeres de Perrebia*»; sobre este término, cf. nota siguiente).

[1727] Este fragmento y el siguiente estarían aludiendo a la muerte de Eyoneo (cf. la Introducción). El término *apaiól*ē implica engaño, fraude, como queda bien de manifiesto en ARISTÓFANES, *Nubes* 729 y 1150.

[1728] Cf. Test. 78.

[1729] Cf. nota al fragmento.

[1730] En el fondo es el mismo empeño de Monteverdi, cuando compone su ópera *Il ritorno d'Ulisse in patria* para los Carnavales de Venecia de 1640 con libreto de Giacomo Badoaro.

[1731] Cf. las Introducciones a esas obras.

[1732] KATSOURIS (1982: 51s.).

[1733] *Od.* XVII 492-588; XIX 96-503; XXI 68ss.; XXIII 165-343.

[1734] SOMMERSTEIN (1996: 350s.).

[1735] Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 72.

[1736] Desde los primeros momentos se estuvo de acuerdo en poner estas palabras en boca de Odiseo. En la *Odisea* el propio héroe se adjudica ascendencia cretense —lo que realmente era verdad, puesto que Minos fue antepasado suyo a través de la cadena: Minos-Deucalión-Helén-Eolo-Sísifo-Odiseo (sobre la paternidad de Sísifo, cf. Fr. 175 y nota correspondiente)—: en XIII 256ss., a su llegada a Ítaca, trata de engañar a la propia Atena, sin reconocerla disfrazada de muchacho, cuando le cuenta que es un importante caudillo de Creta, de donde viene huyendo por haber dado muerte al hijo de Idomeneo; en XIV 199ss. Odiseo le dice a su porquero Eumeo que es hijo de un notable cretense, Cástor Hilacida, aunque hijo no legítimo; y en XIX 172ss. le hace saber a la propia Penélope que es hijo de Deucalión y, por lo tanto, nieto de Minos. Sobre su relación con el argumento de la tragedia, cf. la Introducción.

[1737] Cf. Test. 78.

[1738] FERECIDES, *FGrHist* 3 F 11.

[1739] Probablemente escenificaba el mismo tema que esta pieza de Esquilo.

[1740] AÉLION (1986: 168).

[1741] Por diversos testimonios tenemos noticia de la existencia de cuatro obras sobre Prometeo: *Prometeo encadenado* (conservado), *Prometeo liberado, Prometeo portador*

del fuego y *Prometeo encendedor del fuego* (cf. las introducciones a las diferentes obras), pero a veces las fuentes transmisoras de algunos fragmentos no han precisado el *Prometeo* concreto, de forma que los editores suelen agrupar en un bloque general *(Prometeos)* aquellos fragmentos de atribución dudosa. Este sentimiento de grupo homogéneo se percibe ya entre los antiguos: la anónima *Vida de Esquilo* (cf. Test. 129) comenta cómo el poeta en sus *Prometeos* hacía intervenir sólo a dioses —Radt con agudeza previene contra esta información, dado que al menos en el *Prometeo* conservado interviene Ío—; y también ARISTÓTELES, *Poética* 1456ª2s. —al hablar del cuarto tipo de tragedia, que el estado del texto impide saber su característica, aunque luego agrupa en él a *Prometeo, Las Fórcides* y cuantas transcurren en el Hades— alude al *Prometeo* de manera un tanto general, de forma que la crítica a veces conjetura una lectura *Prometeos.*

1742 Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 170.

1743 Texto corrupto y ninguna de las conjeturas propuestas satisface. Mette: «y mortal para la garganta» siguiendo la versión árabe, pero Radt sostiene que la corrupción ya estaba en dicha versión.

1744 NAUCK[2], SMYTH (1926: *Fr.* 116) y METTE (1959: Fr. 456) lo atribuyen al *Prometeo encendedor del fuego,* y en ese contexto argumental se trataría de una advertencia a los sátiros de que no se quemen con el agua calentada por el fuego y con sus vapores (Wilamowitz), o de que no se coman el fuego (Mette).

1745 SIMÓNIDES, 582 Page.

1746 Evidentemente la fuente en este punto está equivocada, puesto que en el *Prometeo encadenado*, conservado, no hay huella alguna de una reflexión de este tipo (cf. la nota siguiente sobre las posibles adscripciones).

1747 Dindorf (cf. Radt) lo atribuyó al *Prometeo portador del fuego*, poniéndolo en relación con el Fr. 208. METTE (1963: 26) propone el *Prometeo liberado* por su proximidad con el *Prometeo encadenado.*

1748 La fuente es un Papiro de Oxirrinco de finales del siglo I d. C. o (más probablemente) de comienzos del II, publicado por primera vez por Grenfell-Hunt en 1899. En el *recto* del papiro hay una obra sobre Métrica, y en el *verso* escolios al canto XXI de la *Ilíada.* El sistema de exposición es un tanto original: se intenta considerar las diversas variantes métricas como *metra derivata* a partir o bien del hexámetro dactílico o bien del trímetro yámbico. Aparte de citas sin identificar, hay pasajes de Safo, Anacreonte, Esquilo, Calímaco y Sotades; se menciona también el nombre de Alcmán, Simónides y Píndaro. Cf. la edición y el comentario de Stroppa en *CLGP* (2004: 62-65).

1749 ESQUILO, *Fr.* 476a R.

1750 El contenido de la fuente (cf. nota inicial a este fragmento) nos garantiza que se trata de un pasaje lírico. Concretamente es un dímetro jónico cataléctico, aunque la parte primera no pueda leerse en el papiro, pero el paralelismo con la cita anterior (= Fr. 476a) garantiza este esquema métrico. El comentarista del papiro intenta explicarlo como una modificación del anacreóntico.

1751 Las conjeturas sobre el comienzo de la línea han sido varias: «tumultos»,

«cantos», «disputas», «vientos» (para los pormenores bibliográficos, cf. aparato crítico de Radt).

1752 Una vez más la fuente nos da una información imprecisa al atribuir el texto a un genérico *Prometeo.* SCHMID - STÄHLIN (1920-1948: I/3, p. 284, n. 3) y METTE (1963: 26) proponen el *Prometeo liberado,* aunque ninguno de los dos razona su sugerencia.

1753 METTE (1963: 26) sugiere el *Prometeo liberado,* aunque sin razonarlo.

1754 La adscripción a alguna de las piezas del grupo en torno al mito de Prometeo, y más concretamente el que estos versos estaban en boca del propio héroe, lo deducimos de otro testimonio, PLUTARCO, *Sobre la inteligencia de los animales* 964 F: «No van contra justicia los que ultrajan y matan a los animales insociables y dañinos, mientras que a los mansos y amigos del hombre los hacen domésticos y colaboradores en el empleo para el que cada uno está bien dotado por naturaleza, "las crías de caballos y asnos y los retoños de toros", de lo que el *Prometeo* de Esquilo dice que nos lo "ha dado en sustitución de los esclavos y relevo de los trabajos duros"».

1755 El término *okheîa* ha sido objeto de varias interpretaciones (sementales, coitos, labores de acarreo y crías), bien analizadas por ROMER (2000). Defiende la opción de «crías», que me parece oportuna porque se atiene fielmente a la lectura de los manuscritos y consigue una visión más homogénea de la cita. La cría de un caballo y un asno es, claro, la mula.

1756 Aunque en las diversas fuentes que nos transmiten este fragmento no se precisa el título de la obra en concreto, es claro que ha de ser alguno de estos *Prometeos,* dado que parece seguro que las palabras estaban en boca de este héroe (cf. nota inicial de este mismo fragmento). La crítica en general piensa en el *Prometeo liberado.*

1757 Tanto en Hesíodo como en varias piezas de cerámica (cf. *LIMC,* art. «Prometheus», vol. VII, 1994: J. - R. Gisler).

1758 PÍNDARO, *Ístmica* VIII 26a-45a (cf. el texto en nota al *P. portador del fuego).*

1759 Cf. GANTZ (1976b).

1760 Creo que es importante destacar el énfasis en el largo período del castigo, aunque haya divergencias entre las fuentes. Pero este duro sufrimiento explica bien el aprendizaje del Titán, con lo que estaríamos ante un nuevo caso de la bien conocida reflexión esquílea del *páthei máthos* («el aprendizaje a través del sufrimiento»), lo que no iría en contra de la no autenticidad de la tragedia, si aceptamos que de alguna manera subyace la presencia de Esquilo (cf. la Introducción al *P. portador del fuego).*

1761 P. ej.: vv. 169-177, 519-525, 755-770, 907-927, 945ss.

1762 Sobre este punto cf. la Introducción al *P. portador del fuego.* Sobre la capacidad profética de Prometeo ya habló GANTZ (1976a); pero una reflexión más profunda y general la lleva a cabo SAÏD (1985: 187-229).

1763 Cf. Test. 78.

1764 Sobre el problema general de la autoría esquílea, cf. la Introducción al *P. portador del fuego.* Para los que aceptan su inclusión en una trilogía a la que también pertenecería el conservado *P. encadenado,* es claro que esta otra tragedia es esquílea o no según el criterio general adoptado respecto a la autenticidad. Ahora bien, hay quienes

piensan en obras independientes, y en ese caso aceptan que esta pieza es de Esquilo (p. ej., TAPLIN [1975: 186]).

1765 Escolio al *P. encadenado* 511b Herington: *(P. encadenado* 508ss.: «CORIFEO. — … Pues tengo esperanzas de que, una vez liberado ya de estas cadenas. no tendrás un poder inferior al de Zeus. // PROMETEO. — La Moira que da a todo cumplimiento no ha decretado que eso se cumpla así, sino que, tras ser abrumado con infinitos pesares e infortunios, he de escapar así de mis cadenas» [trad. de E. Ramos Jurado]). «Es decir: la Moira aún no ha decretado para mí la liberación. Porque es liberado en la obra siguiente, como precisamente pone de manifiesto Esquilo». Y escolio al *P. encadenado* 522 Herington: *(P. encadenado* 521ss.: «CORIFEO. — Es en verdad un augusto secreto lo que ocultas. // PROMETEO. — Mencionad otro asunto. De ninguna manera es oportuno exponerlo, sino que al máximo hay que ocultarlo, pues, si logro conservarlo a salvo, yo escaparé de estas infames cadenas e infortunios» [trad. de E. Ramos Jurado]) «Guarda esos asuntos para la obra siguiente»).

1766 Las referencias al Cáucaso en el *P. liberado* (cf. nota posterior) deberán ser entendidas como referidas al Cáucaso mítico, al norte de la tierra habitada, al borde del Océano, lugar próximo a Escitia y que será llamado posteriormente Montes Ripeos.

1767 Incluso se dice en *P. encadenado* 1050s., aunque los partidarios de la primera opinión ven aquí una expresión hiperbólica.

1768 Este segundo criterio estaría sustentado por el testimonio de Cicerón en el verso último del Fr. 193, así como la fuente del Fr. 199. Y parecería verosímil poner en relación esta localización de la escena con la información del escolio al *P. encadenado* 167 Herington: *(P. encadenado* 167ss.: «PROMETEO. — Aunque me encuentre torturado entre potentes cepos, todavía tendrá necesidad de mí el rey de los felices, para que le revele el nuevo plan por el que se le va a despojar de su cetro y honores» [trad. de E. Ramos Jurado]). «Se refiere al amor que Zeus tenía por Tetis. Porque aquél, enamorado de ésta, la perseguía en el monte Cáucaso para unirse a ella, pero Prometeo lo apartó de ese plan, cuando le hizo saber que el que nacería de ella sería más poderoso con mucho que su propio padre». La opción contraria interpreta los dos primeros testimonios como sometidos a la vulgata prometeica.

1769 *P. encadenado* 1016-1019: «En primer lugar esta escarpada cumbre, con el trueno y llama de su rayo, mi padre la arrasará, y ocultará tu cuerpo, (v. 1019: *petraía d'agkálē se bastásei)* y un pétreo brazo te sujetará (allí) // y un pétreo brazo te trasladará (a las profundidades)».

1770 El tema de la liberación de los Titanes es anterior a la Tragedia. SOMMERSTEIN (1996: 316) ve en este elemento un testimonio del cambio de actitud de Zeus.

1771 *P. encadenado* 219ss.

1772 P. ej.: Gea-Temis, Tetis, Hermes, Zeus, Atena.

1773 Y preanunciada en *P. encadenado* 1021-1025.

1774 TAPLIN (1977a: 426, n. 1) es más cauto y se considera incapaz de precisar cómo trascurría la escena del águila. GRIFFITH (1983: 296) prefiere suponer que en este momento Heracles salía de escena para ir a matar al animal, o que la frase se decía en

una narración de mensajero.

[1775] Cf. *P. encadenado* 1026-1029.

[1776] Me parece muy interesante la contraposición que, dentro del paralelismo, hace MOREAU (1985: 304s.) entre Ío y Heracles: las penalidades de ella no son más que un testimonio de los sufrimientos por culpa de Zeus, mientras que el futuro deambular de él le llevará a tierras donde reinan las buenas leyes (Frs. 196 y 198). De otro lado, HOLT (1992: 52) sugiere incluso que habría una alusión a la apoteosis final de Heracles.

[1777] Se lo había revelado su madre, la titánide Temis, mucho tiempo atrás (*P. encadenado* 874s.).

[1778] Cf. nota previa sobre los pasajes donde se alude a ello.

[1779] P. ej., el escolio a *P. encadenado* 167 Herington (cf. el texto en nota previa), y también se ha sugerido el escolio a PÍNDARO, *Ístmica* VIII 57b («Zeus quería tener relaciones con Tetis, pero Prometeo se lo impidió; luego Peleo consideró oportuno casarse con ella. La historia está tratada una y otra vez en los prosistas y en los poetas, y está de forma detallada también en Esquilo en el *Prometeo liberado*»*).* Cf. también HIGINO, *Fábula* 54.

[1780] El escolio a *P. encadenado* 522 Herington (cf. el texto en nota previa), y el escolio a PÍNDARO, *Ístmica* VIII 57b (cf. el texto en nota previa).

[1781] Escolio al *P. encadenado* 27b: «Dicen que Heracles… llegó también a la región en la que Prometeo estaba encadenado, y que, al verlo clavado en la roca y que un buitre le devoraba el hígado, se afligió sobre manera por aquél y. tras abatir al buitre con una flecha, liberó a Prometeo del dolor del hígado devorado».

[1782] [PROBO], *Comentarios a las Bucólicas de Virgilio* VI 42 (en *Appendix serviana,* p. 345 Hagen): «Pues bien, Hércules mató al buitre, pero tuvo miedo de liberar a Prometeo, para no ofender a su padre. Sin embargo, Prometeo después disuadió a Júpiter de una unión amorosa al hacerle saber abiertamente que lo que nacería de ellos, ése habría de ser más poderoso que los propios dioses. En agradecimiento Júpiter lo liberó. Ahora bien, para que no quedara sin castigo. le encomendó la obligación de llevar una corona y un anillo, a fin de que en el anillo estuviese presente el recuerdo de la roca o del hierro y en la corona subsistiese la forma de las cadenas».

[1783] WEIL (1897: 88s.).

[1784] El escolio al *P. encadenado* 511 (cf. el texto en nota previa) certifica que esto sucedía en el *P. liberado.*

[1785] *P. encadenado* 172-177, 770-774, 871-873 y 989-991.

[1786] Estaríamos ante un nuevo ejemplo de la bien conocida máxima esquílea: *páthei máthos,* «el aprendizaje por el sufrimiento».

[1787] En *P. encadenado* 219-221 Prometeo los ha evocado también, pero en ese momento estaban aún en el Tártaro, sufriendo el castigo tras su derrota frente a los Olímpicos, y además en gran medida porque Zeus siguió sus consejos. Pero ahora la situación ha cambiado, menos para nuestro protagonista.

[1788] A este contexto, WEST (1979: 143. n. 78) adscribe el Fr. 315, sin título, y el Fr.

410 Nauck[2] de los *Fragmenta tragica adespota* (cf. nota al Fr. 315).

1789 HIGINO, *Astronómica* II 15, 5.

1790 Entre otros sigue este criterio METTE (1963: 24s.).

1791 P. ej., GRIFFITH (1983: 295).

1792 P. ej., WEST (1979: 143).

1793 A mi juicio es muy difícil precisar este extremo: tal vez el único criterio un poco objetivo sería tratar de establecer un paralelismo con la escena de Ío en la tragedia conservada, pero incluso allí vemos que la marcha del contenido oscila y los participantes pasan del tema de la muchacha al del Titán, lo que dificulta la conclusión.

1794 *P. encadenado* 1026-1029: «HERMES. —… De este suplicio no esperes un fin hasta que aparezca un dios que sea el sucesor de tus fatigas y quiera descender al lóbrego Hades y a las tenebrosas simas del Tártaro» (trad. de E. Ramos Jurado).

1795 APOLODORO, *Biblioteca* II 5, 4 y 11, ambos muy breves y el primero, además, corrupto.

1796 P. ej., *P. encadenado* 933 y 1053.

1797 Ni siquiera Quirón, cuyo único deseo es morir, para lo que necesita transferir su inmortalidad a un mortal.

1798 Lo explicita el escolio al *P. encadenado* 1027c Herington. En época moderna lo defienden ROBERTSON (1951); WINNINGTON - INGRAM (1983: 194, n. 52); GANTZ (1993: 147 y 163). También GRIFFITH (1983: 302) sostiene que en teoría la opción de Heracles es la lógica, aunque luego concluye que tal vez no se retomaba en esta tragedia la alusión de Hermes en la obra anterior.

1799 No hay que olvidar que este episodio era la segunda ocasión en que Prometeo ayudaba a Zeus.

1800 La crítica una y otra vez propone un paralelismo con el final de *Euménides*.

1801 Cf. DEUBNER (1932:211s.).

1802 Para los defensores de que esta tragedia era la segunda de la trilogía, esta parte de la exaltación del Titán tendría lugar, con mucha mayor envergadura, en la tercera pieza *(P. portador de fuego)*. Cf. la Introducción a esta última.

1803 Aunque no necesariamente (cf. SOMMERSTEIN [1996: 316] aunque a decir verdad tampoco él justifica que la obra comenzase con la Párodos).

1804 Esta escena suele relacionarse con CRATINO, *Los ricos* Fr. 71, 24-26 K-A. Y WEST (1979: 141) sugiere con dudas la pertenencia del Fr. 451u a este momento de la pieza (cf. nota a ese fragmento).

1805 P. ej., WEST (1979: 141s.) la considera innecesaria porque Prometeo ya había recibido de su madre todas las instrucciones necesarias, y busca una explicación paleográfica: se trataría de una anotación marginal a los vv. 871-874 de la tragedia conservada, de donde el escriba los trasladaría por error a la lista mencionada en la idea de que se trataba de indicaciones de entrada de personajes.

1806 Lo normal es colocar esta escena antes de la llegada de Heracles, pero SOMMERSTEIN (1996: 317) prefiere posponerla dado su peculiar diseño de la acción

general, como expondré más adelante.

[1807] Otros críticos prefieren suponer una acción dramática más compleja. WEST (1979: 144) cree que todavía no se ha producido la revelación del oráculo, puesto que en la escena anterior Prometeo simplemente prometía darlo a conocer, y considera necesaria teatralmente una nueva escena para la revelación: tomando como apoyo el escolio al *P. encadenado* 167 (cf. el texto en nota previa) y siguiendo una hipótesis de FITTON-BROWN (1959) supone que ahora entraba Tetis lamentando su infortunio, y que tras ella llegaría Hermes (según el modelo de *Las suplicantes* de Esquilo), momento idóneo para que en presencia de estos nuevos personajes (Tetis como parte interesada, y Hermes como representante de Zeus) Prometeo procediese a revelar el tan esperado y secreto vaticinio. SOMMERSTEIN (1996: 316-318) supone: 1) en la escena con Heracles sólo tendría lugar la muerte del águila y la profecía como agradecimiento; 2) luego una —sólo posible— escena de Gea-Temis de contenido suasorio; 3) para terminar con la irrupción de Tetis perseguida por Zeus en persona y, así, sería el propio rey de los dioses quien liberaría a su rival.

[1808] LIBERMAN (1996) sugiere la presencia de la diosa Atena en la escena final, trayendo la corona del homenaje, lo que equivale al reconocimiento de los honores que disfrutaría el Titán en Atenas (también lo propone WEST [1979: 144]), al tiempo que plantea la hipótesis de que tal vez Apolo desempeñaba un papel importante en la reconciliación, basándose en un pasaje de Valerio Flaco y en una cerámica a que aludiré más abajo.

[1809] Cf. GANTZ (1993: 162s.) retomando una anterior propuesta de Lloyd-Jones, aunque éste pensaba en otro contexto dramático. En esta dirección se ha adscrito el Fr. 281a (cf. nota última a ese fragmento).

[1810] Cf. TRENDALL - WEBSTER (1971: 61).

[1811] Para los detalles bibliográficos y conjeturas interpretativas, cf. DE VRIES (1993: 517-520); o el posterior artículo «Prometheus» en el *LIMC* (J.-R. GISLER, vol.VII, 1994).

[1812] Cf. DE VRIES (1993: 520ss.).

[1813] El actual Don.

[1814] El actual mar de Azov, por lo que es difícil que el Tanais naciera en ese punto (sobre estas imprecisiones geográficas, cf. la nota de Müller en su ed. de los *Geographi Graeci Minores*, p. 394).

[1815] En la actualidad el río Rioni. Es, por supuesto, la región del Cáucaso, en la que tradicionalmente se ubicaba el encadenamiento de Prometeo. Por HERÓDOTO, IV 45, 2, sabemos que, al menos desde esa época, había discusión sobre la ubicación de la frontera entre Europa y Asia (¿el Fasis o el Tanais?).

[1816] El texto conservado nos permite reconocer aquí una tirada anapéstica, que estaba además a cargo del coro, como nos informa la fuente (cf. la Introducción a la obra).

[1817] ESQUILO, Fr. 191 R.

[1818] Sobre la fuente, cf. el fragmento anterior.

[1819] Al igual que en Fr. 190, se trata de un período anapéstico en boca del coro.

[1820] El término «común» *(dídumon)* lo interpreto aquí en el sentido del límite «que comparten» las partes separadas por tal frontera (cf. PROCOPIO DE CESAREA, *Historia de las guerras* VIII 6, 15: «Pero también el poeta trágico Esquilo en el *Prometeo liberado,* justo al comienzo de la tragedia, llama al río Fasis *término* de la región de Asia y de Europa»). Pero otros prefieren entenderlo en la acepción de «doble denominación», puesto que en un escolio a DIONISIO PERIE-GETA, 10 («Esquilo en el *Prometeo liberado* y Sófocles en *Los escitas* dicen que los continentes están delimitados por éste [por el río Tanais - Don]») se menciona el Tanais, mientras que ahora se alude al Fasis, como frontera entre Europa y Asia. Pero realmente no era una cuestión de nombres sino de ubicación geográfica, al menos por lo que puede deducirse de HERÓDOTO, IV 45,2. donde se alude al debate sobre la localización de tal límite. Lo más verosímil es pensar que la opción correcta es la de este fragmento, o sea, el río Fasis, puesto que está en la región caucásica, lugar en que se localiza tradicionalmente el encadenamiento de Prometeo; mientras que la información del citado escoliasta sería una equivocación. Tal vez la fusión del paraje prometeico con el extremo del continente europeo se deba a un intento de marcar la lejanía del emplazamiento.

[1821] Cf. la nota anterior y la correspondiente del fragmento precedente.

[1822] Como indica la fuente, este fragmento iba poco después del Fr. 190.

[1823] El texto de este fragmento pertenece a un período anapéstico, al igual que el 190 y el 191.

[1824] La expresión «mar eritreo» es todavía bastante imprecisa en época clásica (p. ej., Heródoto la utiliza para denominar: el Golfo Pérsico [II 180], el «mar del sur» [II 158], el océano Índico [II 11], el mar Rojo [II 158]: cf. LLOYD (1976: 49). Parece evidente entender en este pasaje una referencia general.

[1825] En Homero se habla repetidas veces de esta laguna, pero lo más probable es que para él no hubiese diferencia con el Océano. En tal caso, aquí estaríamos ante una interpretación diferente del genuino empleo homérico.

[1826] EURÍPIDES, *Fr.* 771 K.

[1827] Por razones de vocabulario y de métrica, WEST (1996: 21) sugiere que esta glosa de Hesiquio, ahora completada con ayuda del manuscrito A de Cirilo, podría ser un nuevo fragmento del *Prometeo liberado*, y junto con los Frs. 191 y 192 pertenecería al prólogo anapéstico a cargo de los Titanes. Por razones de métrica, West propone que el texto sería: «… y a la planicie del sol…» (en acusativo). RADT, *Add.,* p. 786, lo incluye con el n.° 192a.

[1828] En la parte previa Cicerón traduce al latín el pasaje de SÓFOCLES, *Las traquinias* 1046ss. Y a él se refiere la alusión que viene a continuación relativa al dolor de Heracles, que muere víctima del manto emponzoñado.

[1829] FITTON-BROWN (1959: 56s.) piensa que esta cita o bien es una traducción de unos versos del Prólogo del *P. liberado* o bien que había al menos una referencia en esa tragedia a este motivo del robo de Lemnos; a partir de aquí, y dado que en el *P. encadenado* no hay la más mínima alusión a ello, supone la necesidad de una tragedia

previa situada en Lemnos, y que en consecuencia tendría que tratar del robo del fuego (sobre el problema de la ordenación de las obras en la trilogía, cf. la Introducción al *P. portador del fuego)*.

[1830] ACIO, *Filoctetes* Fr. II 9-12. Estas palabras forman parte de una tirada anapéstica, en boca probablemente de Ulises al inicio de la tragedia y en la que se hacía una descripción geográfica de la isla de Lemnos. Además, no hay que olvidar que una tradición mitográfica hace a Prometeo cometer el robo en la propia fragua de Hefesto, que para una parte de esa tradición estaba en Lemnos (para las variantes y pormenores de fuentes relativas a la ubicación de la famosa fragua, cf. RUIZ DE ELVIRA, A. [1975]: 85s.).

[1831] Prometeo es hijo de uno de los Titanes, de Jápeto.

[1832] Los Titanes son hijos de Urano. De otro lado, Siegmann, editor en 1956 del *Papiro de Heidelberg* 185 (= ESQUILO, *Fr.* 451u), sugirió la identificación de estos primeros versos de la traducción ciceroniana con las líneas 14ss. del papiro (cf. nota a ese fragmento).

[1833] Vulcano, el encargado de llevar a cabo el encadenamiento de Prometeo.

[1834] El águila de Júpiter.

[1835] La frase «al tiempo que… lame mi sangre» nos es transmitida por NONIO MARCELO, 17.8, que la atribuye al *Prometeo* de Acio (sobre la polémica surgida al respecto, cf. la nota última al pasaje esquíleo).

[1836] Se pensaba que el aire introducido en el organismo a través de la respiración llegaba hasta el hígado.

[1837] El error de Nonio Marcelo (cf. nota previa) ha dado lugar a una polémica sobre si este pasaje de Cicerón pertenecía a esta tragedia griega o al *Prometeo* de Accio. En POCIÑA (1984: 162-163) puede encontrarse un pormenorizado estado de la cuestión entre los filólogos latinistas. Entre los helenistas, HERINGTON (1961) confirma la autoría del poeta griego.

[1838] Sobre el contexto de la fuente, cf. Fr. 170. Galeno lo atribuye al *Prometeo encadenado,* la obra conservada, lo que ha llevado a una parte de la crítica a suponer que pertenecía a alguna laguna y, sobre ese criterio, se han sugerido diversos pasajes donde incluirlo. Pero la mayoría piensa mejor en un error de Galeno, y suele aceptarse su adscripción al *Prometeo liberado,* dado el contenido. Cf. WEST (1990a: 306s.).

[1839] La opinión general es que este texto pertenece al mismo parlamento que el Fr. 199, al igual que el Fr. 196, por lo que los tres estarían en boca de Prometeo dirigiéndose a Heracles.

[1840] El frío viento del Norte.

[1841] DÌDIMO. *Hypomnemata in Homeri Iliadem,* Fr. 9 (p. 181 en la ed. de Schmidt).

[1842] Sobre la atribución de estas palabras a Prometeo, cf. nota al fragmento anterior.

[1843] La métrica nos hace ver que hay una breve laguna en este punto del texto transmitido por la fuente. El sentido general es claro, aunque las conjeturas son variadas: mortales, hombres, etc.

[1844] Sobre la doble forma *abios (Ilíada* XIII 6) / *gabios,* cf. REECE (2001): la forma originaria sería *gabios.* y aquí el poeta la habría tomado de otra fuente distinta de Homero.

[1845] En el original griego se dice textualmente: «autoinseminados» (*autósporoi).*

[1846] FILOSTÉFANO, *FGH* Fr. 5 Müller (vol. III, p. 29).

[1847] *Ilíada* XIII 5. Cf. también HESÍODO, *Fr.* 150.15 M-W.

[1848] La fuente no precisa la obra esquílea concreta, pero desde los primeros momentos se adscribió al *Prometeo liberado,* pues la mención aquí de los escitas se puso en relación con el Fr. 197. Por lo tanto, se trataría una vez más de la descripción profética de Prometeo a Heracles en su viaje a Occidente (a los datos de Radt, añadir la información de HARTUNG [1855: 64]).

[1849] Marsella.

[1850] ARISTÓTELES, *Meteorológicos* 368^{b}28ss.

[1851] POSIDONIO DE APAMEA, *Fr.* 229 Edesltein-Kidd.

[1852] Aunque aquí Estrabón no nos precisa la obra concreta, podemos certificar la adscripción de este fragmento al *Prometeo liberado* por otras fuentes: DIONISIO DE HALICARNASO, *Antigüedades romanos* 141,3, que nos transmite incluso los tres primeros versos; y también HIGINO, *Astronómica* 2, 6, aunque en este segundo testimonio se altera la cronología tradicional del relato, al situar la lucha de Heracles con los ligures de vuelta del episodio con Gerión.

[1853] Puede consultarse en Radt una recopilación de lugares paralelos de este episodio del enfrentamiento de Heracles con los ligures en su marcha desde el Cáucaso hasta el Jardín de las Hespérides, donde pueden observarse, además, las variantes mitográficas.

[1854] Zeus: Heracles es hijo de Zeus y Alcmena.

[1855] Ártemis.

[1856] Aristeo es hijo de Apolo y de la ninfa Cirene. Se le tenía por inventor de numerosos artilugios relativos a la caza, en especial a la del tipo señalado en el texto de Plutarco. También transmitió a los hombres diferentes conocimientos que le habían enseñado las ninfas, por ejemplo, el cuidado de las abejas.

[1857] Es fácil pensar aquí en el águila de Zeus que devora sin fin el hígado de Prometeo hasta la llegada de Heracles, que le dará muerte.

[1858] TAPLIN (1993: 25, n. 13) ve en el Prometeo liberado de Berlín (una cratera apulia del tercer cuarto del siglo iv a. C.) un eco directo de esta referencia a la corona en la pieza esquílea.

[1859] ESQUILO, *Fr.* 235 R.

[1860] Sigo el texto editado por AMARANTE (1998: 142s.).

[1861] APOLÓNIDES, *TrGF* 152 Fr. 3.

[1862] HESÍODO, *Teogonía* 615ss.

[1863] ESTESÍCORO, 27a Davies.

[1864] Zeus.

[1865] EURÍPIDES, *Bacantes* 616ss.

[1866] Se trata de los Gigantes Oto y Efialtes, hijos de Posidón e Ifimedea, que en sus diversos enfrentamientos con los dioses llegaron a encadenar a Ares y a encerrarlo en una vasija de bronce, irritados porque el dios en una cacería había causado la muerte de Adonis. De tal situación lo liberó Hermes a los trece meses, cuando el dios estaba a punto de desfallecer.

[1867] El contexto de Filodemo es la lucha de los dioses entre sí, en especial los relatos de sucesión Urano-Crono-Zeus. Por los restantes fragmentos no podemos deducir con certeza que en esta tragedia hubiera alguna digresión sobre estos acontecimientos, como sí sucede con el conservado *Prometeo encadenado* (vv. 197ss.). Esto podría llevarnos a pensar en un error de Filodemo al precisar la obra de referencia, lo que Amarante intenta salvar leyendo «tal vez» en el papiro, lo que equivale a suponer una duda en el comentario del filósofo. De todas formas, dada la presencia de los Titanes en calidad de coro, no debería tal vez extrañarnos una alusión al episodio de Crono, en cuyo entorno mítico se desarrolla la historia de aquéllos.

[1868] Sigo el texto editado por AMARANTE (1998; 144s.), que a su vez sigue muy de cerca la propuesta de LUPPE (1986).

[1869] La parte inicial del papiro está en muy mal estado. Schober / Radt: «… y también darla (a Tetis) en matrimonio a Peleo».

[1870] Luppe supone un contexto; «Esquilo dice que Zeus».

[1871] *Ciprias* 2 Bernabé.

[1872] Tetis.

[1873] En la vida mítica de Tetis hay varios episodios en que la heroína muestra un afecto especial por Hera, dado que había sido criada por ella.

[1874] HESÍODO, *Fr.* 210 M-W.

[1875] Para Radt es obvio que se está aludiendo al vaticinio que Prometeo hizo a Zeus de que el hijo que naciera de Tetis llegaría a ser más poderoso que su padre, ante lo cual el rey de los dioses cesó en sus intentos de unirse a ella y determinó darla en matrimonio a un mortal. Pero tal vez la lectura e interpretación de Luppe y de Amarante arrojan cierta duda sobre el criterio de Radt. Cf. nota 1877.

[1876] Sigo el texto editado por AMARANTE (1998: 143s.). Radt no incluye este testimonio de Filodemo como fragmento independiente, aunque lo menciona (p. 306) junto al Fr. 202b. junto al escolio al v. 522 del *Prometeo* conservado (cf. el texto en nota previa de la Introducción), y junto al escolio a PÍNDARO. *Ístmica* VIII 57b (cf. el texto en nota previa de la Introducción), como apoyos de que en esta pieza Prometeo revelaba el vaticinio sobre el destino de Zeus. Cf. el minucioso y ponderado comentario de Amarante.

[1877] Aunque no se menciona la obra en concreto, la crítica (p. ej., WEST [1979: 143]) suele atribuir este testimonio a esta pieza. Radt lo excluye porque —supongo— entiende que ya está explicitado en el fragmento anterior.

[1878] Sobre la edición adoptada, cf. la nota inicial al fragmento anterior. Ya RADT (p. 307) considera muy verosímil que tengamos aquí una referencia a esta tragedia, aunque se abstiene de incluirla con rango de fragmento; pero la nueva lectura de Amarante

incrementa la posibilidad, y destaca en su comentario el paralelismo de este texto con los vv. 1014ss. del *Prometeo encadenado,* donde Hermes alude a los futuros pesares del héroe rebelde. En este caso, habrá que aceptar la existencia de alguna referencia a Atlante en esta tragedia, ya sugerida en la breve mención que de él hace Prometeo en los vv. 347ss. y 425ss. de la pieza conservada. Los innumerables sufrimientos padecidos por Prometeo atado a la roca, y mencionados en el texto de Filodemo. es natural que fueran aludidos en la pieza (*Prometeo liberado)* que seguía al *Prometeo encadenado,* puesto que en esta última se narra el comienzo del suplicio con su encadenamiento en los confines del mundo.

1879 EURÍPIDES. *Ión* 1.

1880 SIMÓNIDES, 556 Page.

1881 HESÍODO, *Teogonía* 517.

1882 PAUSANIAS, α 146 Erbse.

1883 El término atribuido por Nauck[2] y Radt a esta tragedia es, claro está, *areithúsanoi,* con el que se pretende aludir a los descendientes de Ares, como bien se ve en HESIQUIO, α 7191. De otro lado, en HESIQUIO, a 7109 se aplica este calificativo a los heníocos, una tribu del Cáucaso, como interpretó Wilamowitz (cf. datos bibliográficos en Radt), con lo que queda claro el empleo de este término en esta obra (sobre los heníocos, cf. ARISTÓTELES, *Política* $1338^{b}21$, y ESTRABÓN, XI 2, 12).

1884 El doble significado de la glosa plantea ya un primer problema de interpretación. Normalmente suele pensarse en los intentos del águila por entrar en contacto con el hígado de Prometeo y, consiguientemente, se pone en relación con diversos versos del Fr. 193.

1885 Sobre la figura del Titán Prometeo, cf. la Introducción al *Prometeo portador del fuego.* Aquí sólo pretendo enmarcar de forma sucinta el relato mítico concerniente a la posible materia argumental de esta obra esquílea. Para una visión de conjunto, cf. GARCÍA GUAL (1995).

1886 HESÍODO, *Teogonía* 535-612; *Trabajos* 42-105.

1887 Cf. Test. 78.

1888 PÓLUX, 9, 156: Al que «ha prendido fuego» *(emprḗsas)* podría llamársele ‘encendedor del fuego’ *(purkaeús)* como Esquilo y Sófocles, que titularon así sus obras, el uno el *Prometeo* y el otro el *Nauplio».*

1889 Cf. sobre este punto la Introducción al *P. portador del fuego.*

1890 Es el criterio de los que defienden la dilogía prometeica (cf. la Introducción al *P. portador del fuego).* En los últimos tiempos lo defiende con energía BROWN (1990: 52-55), que en concreto supone que el primer título fue *P. portador del fuego,* mientras que el otro sería un título-fantasma. La postura contraria la defiende con argumentos más sólidos FLINTOFF (1995: 859s.): hay una relación estrecha en el *P. portador del fuego* y el *P. encadenado-,* además, el término *purphóros* se usa siempre en contexto religioso, inadecuado en un ambiente satírico.

1891 Cf. Test. 54a.

[1892] Si se acepta, claro está, que es oportuna la adscripción a Esquilo y a esta obra, puesto que Plutarco no precisa estos extremos.

[1893] *Fineo - Los persas - Glauco de Potnias - Prometeo.*

[1894] Sobre este punto y las diversas propuestas que ha hecho la crítica, cf. la Introducción al *Fineo.* De los intentos de explicación allí mencionados tal vez el trabajo más meticuloso sea el de Moreau, que acepta el tema general del fuego en la línea de Murray, pero luego pasa a determinar los puntos de coincidencia entre el mito de Fineo y el de Prometeo. No obstante, la visión unitaria de toda la tetralogía, en mi opinión, sigue en entredicho.

[1895] En nota a ese fragmento he explicado cómo —con buen criterio, en mi opinión — la mayor parte de la crítica lo adscribe a esta pieza, aunque la fuente no mencione ese dato.

[1896] Sobre la publicación de estos restos de papiro, cf. la nota inicial al Fr. 204a. Una parte de la crítica ha preferido adscribirlos al *P. portador del fuego*: p. ej., Terzaghi y Mette (sobre los argumentos del primero y la debida crítica, cf. GARGIULO (1979: 102s.]).

[1897] La originalidad característica de los dramas satíricos es con frecuencia transferir a los sátiros acciones que en el relato mítico correspondían previamente a otros personajes, y que ahora con este cambio se introduce el ambiente burlesco buscado.

[1898] Una posibilidad es que este hipotético drama satírico formase parte de la posible tetralogía prometeica como cuarto elemento del conjunto (cf. el punto relativo al drama satírico en la Introducción al *P. portador del fuego).* En cualquier caso, un título *Pandora* podría estar recogido en la discutida quinta columna de la línea 12 del *Catálogo* (cf. Test. 78); sobre el problema de la quinta columna, cf. la Introducción General. No debemos olvidar que Sófocles escribió una *Pandora* satírica (cf. el volumen de los *Fragmentos* sofocleos en esta misma Biblioteca Clásica Gredos, pp. 246ss.).

[1899] *SATYRSPIEL* (1999: 175).

[1900] SNELL (1953: 435s.) propuso también el Fr. 451i, donde se alude al repentino furor del fuego, y el Fr. 451 p, donde la expresión «el acceso al cielo…» podría interpretarse como una alusión al humo del fuego recién descubierto.

[1901] PORFIRIO, *A Gauro. Sobre la animación del embrión* 11,1: «Y al igual que tengo visto en los teatros que los que hacen el papel de Prometeo, mientras la figura modelada *(plásma)* yace en suelo, se ven obligados a hacer como que infunden el alma en el cuerpo, …».

[1902] FILEMÓN, 93, 1-2 K-A: «Prometeo, del que dicen que nos modeló a nosotros y a todos los demás seres vivos».

[1903] PLATÓN, *Protágoras* 320 d. Este diálogo suele fecharse en torno al año 390, pero buena parte de la crítica piensa que este motivo no es platónico, sino que él lo tomó del propio Protágoras, lo que adelantaría la fecha a la segunda mitad del siglo v (Protágoras murió hacia el 420). Cf. GARCÍA GUAL (1995: 56ss.).

[1904] Otro testimonio es la glosa de HESIQUIO, ι 387 (= *TrGF Adespota* 8 i): «Itas: el heraldo de los Titanes. Prometeo. Otros dicen Itax». La crítica suele suponer aquí una alusión a un drama satírico o a una comedia, más que a una tragedia; y podría ser este *P.*

encendedor del fuego esquíleo, pero es igual de posible cualquier otra obra burlesca sobre el Titán.

[1905] BEAZLEY (1939) y BEAZLEY (1940: 212), donde añadía como material complementario un fragmento de una nueva vasija con el mismo motivo.

[1906] Cf. *SATYRSPIEL* (1999: 175-177). que da una nueva prueba de rigor y erudición en este campo de la Cerámica, y a donde remito para la amplia bibliografía en estos años desde el trabajo de Beazley.

[1907] P. ej., SUTTON (1980: 25s.) piensa incluso en la introducción, al final de la obra, de las fiestas áticas en honor de Prometeo con las consabidas carreras de antorchas.

[1908] Es cierto que no disponemos de datos para fundamentar esta sugerencia de manera rotunda, y sólo podríamos acudir a la ausencia, tanto en los testimonios textuales como en los iconográficos, de personajes o elementos procedentes del relato mítico convencional. Cf., por derroteros semejantes, CONRAD (1997: 86s.).

[1909] Junto con la referencia a ella en el Fr. 369.

[1910] DEICHGRÄBER (1974: 60-64).

[1911] *SATYRSPIEL* (1999: 178), aunque con dudas.

[1912] En nota previa he sugerido la hipótesis de la existencia de una *Pandora* esquílea. Ahora querría precisar que la trama no sería paralela a la homónima pieza sofoclea, en la que se escenificaba la aparición de la primera mujer, otro elemento nuevo en la ingenua vida de los sátiros; sino que en el caso de Esquilo se centraría en el tema de la tinaja de los males.

[1913] La fuente de los Frs. 204 a-d es el Papiro de Oxirrinco 2245, del siglo II d.C., que fue publicado por LOBEL en el vol. XX (1952). Pertenece a ese amplio grupo de papiros que Lobel atribuyó en bloque a Esquilo basándose en el hecho paleográfico de que todos habían sido copiados por la misma mano, y dado que en algunos de ellos disponemos además de testimonios externos que corroboran la certeza de tal atribución, el filólogo británico amplió la autoría esquílea al resto, propuesta que ha sido aceptada de forma general. La mayoría de la crítica coincide con esta adscripción, sugerida ya por FRAENKEL (1942), puesto que Lobel le había dado noticia de este bloque de papiros y conocía bien el trabajo que tres años antes Beazley había publicado sobre los testimonios iconográficos, en especial la cratera de Oxford. Cf. la Introducción a la obra. No debemos olvidar en este momento que METTE (1959: *Fr.* 343), siguiendo a Terzaghi, adjudica este papiro al *P. portador del fuego,* por lo que sus intentos de reconstrucción textual van en ese otro sentido.

[1914] Este fragmento esquíleo corresponde a la columna I del Fr. 1 publicado por Lobel. De las probables 36 líneas que debía de contener el texto papiráceo originario, si admitimos un paralelismo con otros papiros de ese grupo copiado por una misma mano, sólo conservamos las 20 primeras, y normalmente se trata de algunas letras, lo que supone en definitiva escasa ayuda. Radt hace constar que al menos las líneas 2 y 10 no eran trímetros yámbicos, lo que encajaría bien con el Fr. 204b. donde tenemos un pasaje lírico, y como este segundo trozo de papiro ocupaba la columna II del mismo Fr. 1, mediando entre ambos sólo 16 líneas totalmente perdidas, tal vez podríamos suponer

aquí una escena lírica bastante amplia, aunque las posibilidades de realización son variadas y los datos disponibles no nos permiten mucha más concreción. Y a todo esto habrá que añadir que la columna III (= Fr. 204c Radt), o sea, la que sigue a estas otras dos, presenta en sus primeras 12 líneas un texto igualmente lírico.

1915 El estado del texto no permite concretar la forma morfológica precisa, por lo que opto por una traducción un tanto imprecisa en la que quede de manifiesto sin más el sentido general del término. Mette reconstruye aquí «inflamado por el fuego» *(puríphlekton),* un término utilizado también por Esquilo en un pasaje anapéstico de *Las cardadoras* (Fr. 171), y que EURÍPIDES, *Ión* 195, vuelve a emplear en un pasaje lírico; tal vez, pues, se trate de un término claramente poético, y esta observación coincide con el hecho de que en nuestro caso aparece en la línea 10, sobre la que Radt (cf. la nota anterior) afirma que no era un trímetro yámbico.

1916 Para los pormenores sobre la fuente de este fragmento, cf. la nota primera al fragmento anterior. En este caso se trata de la columna II del fragmento 1 de Lobel, y conservamos las 26 primeras líneas con un texto bastante legible en las 17 iniciales. Probablemente haya que unir a este trozo los Frs. 204d5 (Lobel y Snell) y 204d12 (Lobel, Mette). Cf. las notas iniciales a uno y otro. Un análisis métrico y un comentario verso a verso puede verse en GARGIULO (1979).

1917 El pasaje conservado en este papiro es lírico, lo que nos lleva a suponer como opción más probable que estaba en boca del coro, que en este caso, dada la naturaleza de la pieza, estaba compuesto de sátiros. No obstante, tanto Lobel como LLOYD-JONES (1957: 563) sugieren que tampoco hay que rechazar la posibilidad de que correspondiera al propio Prometeo, a pesar de que es citado en el texto en tercera persona; pero de admitir esta segunda opción, habrá que entender de manera distinta el texto en un par de lugares (cf. más abajo).

1918 Lo concerniente a la métrica de este pasaje lírico es cuestión debatida, dado que al final de la parte mejor conservada el texto se hace más ininteligible (ya LLOYD-JONES [1957: 563-565] debate con pormenor esta cuestión, y en Radt puede consultarse más información bibliográfica). Tal vez lo más probable es que se trate de una estructura estrófica en la que cada uno de los componentes iba separado por un estribillo, que se repite exactamente igual o, en algún momento, con ciertos cambios (cf. Fr. 204d 12).

1919 Si el pasaje estuviera en boca de Prometeo, aquí habría que traducir: «en honor mío».

1920 Tal vez aquí este calificativo esté en cierta medida en función predicativa, puesto que podría entenderse que ese resplandor es particular de este momento, derivado del efecto del fuego ahora descubierto.

1921 La mención aquí del «manto» es el punto de apoyo fundamental de quienes rechazan que este fragmento pertenezca a este drama satírico, puesto que los sátiros no utilizan esta prenda de vestir (sobre la adscripción de este papiro a esta pieza, cf. la Introducción a la obra).

1922 Aquí el copista se olvidó (no se trata de deficiencia en la conservación del papiro) de incluir un término breve, como lo deja de manifiesto tanto la sintaxis como la

correspondencia métrica con la antistrofa. Las conjeturas apuntan a la misma idea general: «arrojar, quitarse, etc.», en clara alusión a la acción de despojarse del vestido los sátiros en su estado de excitación ante el prodigio del nuevo descubrimiento; además, el conjunto adquiriría el tópico motivo sexual en los dramas satíricos con esa referencia posterior a determinados grupos femeninos que pueden formar pareja con el coro de sátiros como compañeras que eran también de Dioniso. Más problemático es el punto de si hay que suponer una forma participial dependiente de la oración anterior, o bien un imperativo (SNELL [1953: 435]: «arroja»), lo que exigiría un signo de puntuación previo, dado que no hay partícula coordinante, dificultad que trata de solucionar GARGIULO (1979: 84s.) proponiendo en su excelente comentario: «y el resplandeciente manto deja».

1923 Ya LOBEL, p. 4, destacó el paralelismo de esta expresión con HESÍODO. *Teogonía* 566: «la llama del incansable fuego» robado por Prometeo.

1924 En caso de suponer interviniendo aquí a Prometeo, habría que entender: «al oír hablar de mí».

1925 GARGIULO (1979: 85s.) entiende el pasaje en el sentido de que las Náyades, que normalmente están una y otra vez huyendo del acoso de los sátiros, ahora por el contrario corren al lado de ellos atraídos por el fuego.

1926 El fuego.

1927 Desde el propio Lobel todos reconstruyen aquí: «yo espero».

1928 El sujeto de este verbo (y de «entonarán») es un femenino plural, por lo que es fácil pensar en las ninfas del estribillo anterior.

1929 Los editores suelen suponer aquí el grupo copulativo *te kaì* (*te,* Radt).

1930 Esta parte final del fragmento papiráceo también es lírica, como puede deducirse de diversos hechos colométricos; y podemos suponer que aquí comenzaba un nuevo par estrófico, aunque el estado del papiro no aporta ayuda alguna en este sentido, y siempre está la posibilidad de que siguiese una prolongación astrófica. En cualquier caso, por lo conservado vemos que había un esquema rítmico distinto al del par estrófico legible.

1931 Lobel sugirió la probabilidad de que en este punto del papiro podría acoplarse el trozo que él editó como Fr. 5 (= Fr. 204d5 Radt). SNELL (1953: 435), suscribiendo tal sugerencia, intentó esta reconstrucción: «… un nocturno baile en coro coronados con hojas sin mácula…». METTE (1959: *Fr.* 343, 52-55) hace una propuesta más amplia y más audaz: «Creo que pastores se destacan en los coros y al nocturno baile en coro, coronados con hojas sin mácula, dan comienzo… mientras se precipitan…».

1932 Sobre la relación de este papiro con el argumento de la obra, cf. la Introducción.

1933 Sobre los pormenores de edición de este papiro, cf. nota primera a los dos fragmentos anteriores. Aquí se recoge la columna III del Fr. 1 de Lobel, que contiene las 29 líneas primeras de las 36 probablemente originarias, aunque sólo se pueden leer algunas palabras sueltas en las seis primeras. Radt, basándose en razones paleográficas y prosódicas, señala que las 12 primeras al menos pertenecían a un pasaje lírico, lo que encaja bien con el contenido del Fr. 204b (cf. la nota segunda al Fr. 204a).

1934 El término en griego es *tēlégnōtos*. un nuevo *hápax* proporcionado por los

papiros esquíleos (cf. KAZIK-ZAWADZKA [1962: 71s.] que destaca la existencia de este término como nombre propio en Creta, así como el gusto de Esquilo por crear compuestos con el primer elemento *tēle-).* METTE (1959: Fr. 343, 72-74) aquí reconstruye: «… y el sagrado rayo un resplandor envía reconocible de lejos…».

[1935] Nuevo *hápax*: *antisélēnos* (cf. KAZIK-ZAWADZKA [1962: 27s.] para el problema del significado de este término, donde la autora opta, tras un meticuloso examen, por la interpretación ya sugerida por Lobel).

[1936] Para los pormenores sobre este papiro, cf. las notas iniciales de los fragmentos anteriores. Aquí Radt agrupa los Frs. 2-12 de Lobel. En su mayor parte sólo pueden leerse grupos de letras interpretables.

[1937] Las cuatro líneas de este trozo han sido en ocasiones unidas al final del Fr. 204b (Lobel / Snell; cf. nota pertinente en Fr. 204b). Por separado sólo puede entenderse tal vez un término perteneciente a la familia léxica de «bailar en coro» *(órchēma).*

[1938] Ya desde Lobel se ha observado que en las líneas primeras de este trozo de papiro estaba recogida una variante del estribillo bien conservado en Fr. 204b, lo que ha llevado lógicamente a suponer que habría que añadir de alguna manera este resto a ese otro. Mette lo intercala entre los Frs. 204b y 204c.

[1939] Una indicación paleográfica nos indica que aquí se pasaba del estribillo al elemento estrófico.

[1940] Este término *(arístipp*[*os),* reconstruido con gran probabilidad por Snell, sería un nuevo *hápax.* Pero es cuestión más delicada determinar su significado: su probable unión con «la nieve» ha hecho pensar a KAZIK-ZAWADZKA (1962: 30) que se trataría de dependencia casual («la mejor para los caballos», puesto que la nieve hace más húmedo el pasto). Más oportuna me parece la interpretación de SERRANO AYBAR (1994), que adopto arriba.

[1941] METTE (1959: Fr. 343, 63-68): «Y los Panes, tenlo por cierto, convencido yo estoy de que cerca del fuego dentro sus cavernas disfrutarán emborrachándose, cada vez que Zeus desde las nubes llueva, y nieve de espléndidos caballos… y por la lluvia su cabeza se humedezca…».

[1942] CRATINO, 10 K-A.

[1943] Este pasaje de Pólux es el único testimonio que nos transmite el título preciso de esta obra.

[1944] VOGT (1963), siguiendo una sugerencia de Wilamowitz, argumenta de forma definitiva que el texto alude a recursos para curar las quemaduras del fuego, y que la pez actuaba como pomada.

[1945] Este genitivo del término comentado por Pólux en la fuente, (x) *ōmolínou,* cuya estructura métrica es (x) - ∪∪ -, da lugar en este trímetro yámbico a la resolución del elemento breve, característica ésta del drama satírico frente a la Tragedia, y este dato ha sido utilizado en apoyo de la propuesta de considerar esta pieza un drama satírico (cf. Introducción).

[1946] Frente a la mayoría de los principales editores (Nauck[2], Smyth, Steffen, Mette, Werner, Morani), Radt duda sobre la atribución de este fragmento a esta pieza, por lo

que prefiere posponerlo al grupo de los Fragmentos de lugar desconocido (cf. para más detalles las notas al Fr. 187a).

1947 Aunque la fuente no menciona ni autor ni título de obra, la mayor parte de la crítica adscribe la cita a este drama satírico de Esquilo, dado el contenido y la alusión a los sátiros.

1948 ESQUILO, Fr. 474 R.

1949 La atribución a Esquilo pasó desapercibida a Nauck^2, aunque ya en el siglo XIX se había propuesto. METTE (1959: Fr. 457a) es el primero en incluirlo como fragmento esquíleo, aunque cuatro años antes Pertusi había preferido pensar en una laguna al editar los escolios a los *Trabajos* de Hesíodo.

1950 El término Epimeteo es un nombre parlante («el que reflexiona después»), símbolo de la irreflexión, y sólo se dará cuenta del engaño de Zeus cuando ya sea tarde. Frente a él su hermano Prometeo («el que reflexiona por adelantado») es el previsor.

1951 HESÍODO, *Teogonía* 507-616.

1952 HESÍODO, *Trabajos* 42-105.

1953 No es éste el lugar de entrar en un análisis pormenorizado del relato mítico de Prometeo. Sólo busco una contraposición esquemática frente al tratamiento posterior de la trilogía trágica. Cf. GARCÍA GUAL (1995).

1954 SAFO, 207 Voigt (= SERVIO, *Comentario a las Bucólicas de Virgilio* VI 42).

1955 PINDARO, *Ístmica* VIII 26a-45a: «Las asambleas de los bienaventurados también tuvieron esto presente cuando Zeus y el ilustre Posidón rivalizaron por el matrimonio con Tetis, pues cada uno quería que esa hermosa esposa fuera la suya: el amor los dominaba. Mas la inmortal prudencia de los dioses no les permitió llevar a cabo esa unión, toda vez que oyeron los oráculos: expuso Temis, la buena consejera, ante todos que, puesto que ya estaba predestinado, la marina diosa habría de engendrar a un soberano que aventajaría a su padre, que iba a manejar un arma arrojadiza más poderosa que el rayo y que el tridente invencible, si a Zeus se unía o a uno de los hermanos de Zeus. "Suspended esta disputa: comparta ella mortal lecho y que vea morir a su hijo en la guerra, equiparable a Ares por su destreza y al relámpago por la ligereza de sus piernas…". Tales fueron las palabras que a los Cronidas dirigió la diosa» (trad. de E. Suárez).

1956 Cf. *LIMC,* art. «Prometheus» (vol. VII, 1994: J.-R. GISLER).

1957 LLOYD-JONES (1956) rechaza el calificativo de teológico a este conflicto, y piensa que no es preciso que cambien de criterio ni Prometeo ni mucho menos Zeus, sino que simplemente se trata de un acuerdo entre ambos, movido cada uno por sus intereses personales: y la razón última de este proceder está en que a juicio de Lloyd-Jones Esquilo no es un pensador sino un autor dramático.

1958 Tampoco quiero extenderme aquí más de lo necesario. Cf. SAÏD (1985), y GARCÍA GUAL (1995: 141ss.).

1959 Sobre el problema de la autenticidad esquílea de la trilogía volveré más abajo.

1960 La propuesta más clara es la de SCHMID - STÄHLIN (1920-1948: 1/3, pp. 281ss.) cuando proponen como autor a algún sofista del último cuarto del siglo v.

[1961] Cf. Test. 78.

[1962] Cf. Test. 78.

[1963] Cf. Test. 55a. Para más detalles sobre este *P. encendedor del fuego,* cf. la Introducción a esa obra.

[1964] El gran defensor de esta solución fue FOCKE (1930), que justificaba esta forma anómala de dos piezas atribuyéndolo a que fueron representadas por Esquilo en Sicilia. La apoyó DODDS (1973: 38s). aunque este trabajo es bastante anterior a la fecha de publicación de ese libro. Y ha sido retomada por SOMMERSTEIN (1996: 314-321).

[1965] P. ej., LLOYD-JONES (1969: 213-218), que propone *Las Etneas* (cf. la Introducción a esa obra).

[1966] BROWN (1990) adopta una postura un tanto ecléctica: rechaza con energía la existencia del *P. portador del fuego* y afirma con rotundidad que la diferenciación entre este título y el *P. encendedor del fuego* es totalmente artificial; pero a la hora de proponer una solución al problema, sugiere una de estas tres alternativas: una tetralogía en la que no todas las obras eran sobre Prometeo, una dilogía en las Dionisias, o una dilogía en las Leneas. Mucho más radical es el criterio de TAPLIN (1975): los propios títulos de estas obras sobre Prometeo hacen ver que no fueron representadas juntas, puesto que esos subtítulos conservados fueron añadidos por los comentaristas alejandrinos para diferenciar *Prometeos* de años distintos, ya que Esquilo, en caso de que hubieran formado parte de una misma trilogía, les habría dado títulos distintos de una palabra a cada pieza, o bien habría denominado al conjunto con el genérico de *Prometía.*

[1967] Para más detalles sobre la problemática del *P. liberado,* cf. la Introducción a esa obra.

[1968] WELCKER (1824: 7-18).

[1969] Hay una tercera propuesta: PODLECKI (1973: 284-287) y PODLECKI (1975: 14-16) supone que la acción de la segunda obra de la trilogía comenzaba en algún asentamiento del mundo de los infiernos, y que tal vez era el *P. portador del fuego.* Una oportuna crítica puede verse en DAHLE (1980: 199s.), donde además se hace un claro estado de la cuestión que he utilizado con provecho.

[1970] P. ej., SÉCHAN (1960: 41 s.); METTE (1959: pp. 125-31); DUCHEMIN (2000: 80); GANTZ (1980a: 142s.); MOREAU (1985: 17 y 309ss.); FLINTOFF (1995).

[1971] P. ej., POHLENZ (1961: vol. I. 91ss.; vol. II, 46ss.); FITTON-BROWN (1959); GRIFFITH (1977: 15s.); GARGIULO (1979: 90ss.); WEST (1979; 131-135); DAHLE (1980: 202); DEFORGE (1986a: 71-74); DEL CORNO (2002: 38s.).

[1972] Cf. las contraargumentaciones de Pohlenz, Fitton-Brown, Griffith, West, Dahle y Deforge entre otros (cf. la nota anterior). El argumento del uso del perfecto pierde fuerza si se tiene en cuenta que es el escoliasta el que está hablando, y que es fácil suponer un empleo equivocado de un pasado por un futuro desde su óptica; además, la cifra equivocada de años (30,000), cuando luego realmente fueron muchos menos (en torno a 400), sólo se entiende antes de que trascurriesen y no después. Sobre el significado del adjetivo *purphóros*, hay abundantes usos paralelos y de otros compuestos semejantes que aportan un valor adecuado para el significado de «portador del fuego,

que trajo el fuego». El argumento de que la información previa necesaria ya está en la tragedia conservada, no se cumple en diversos casos; un ejemplo (West): la identidad de Prometeo no es revelada hasta el v. 66, un poco tarde para el uso de los Prólogos.

[1973] Sobre el problema de la autenticidad volveré más abajo.

[1974] WEST (1979).

[1975] En concreto: ARISTÓFANES, *Aves* 1494ss. y 1547, clara parodia de la trilogía trágica, en la línea previa de *Los ricos (Ploûtoi)* de Cratino (en especial el Fr. 171 K-A).

[1976] Cf. el contexto de Cicerón en el Fr. 193.

[1977] West piensa en HESÍODO, *Teogonia* 563, donde según su lectura e interpretación del pasaje el fuego está dentro de los árboles, dado que se produce por la fricción de dos trozos de madera.

[1978] A este momento adscribiría West el Fr. 379.

[1979] En el contexto de este relato interpreta West los Frs. 312 y 344, 208 y 301.

[1980] En esta escena podría haber alusiones a futuras penalidades a través de Pandora (Fr. 369 y el *TrGF Adespota* 352: cf. nota al Fr. 369).

[1981] West sugiere como resumen de esta escena una frase del tipo de: «Prometeo, serás atado a una roca con cadenas forjadas por Hefesto, y allí permanecerás treinta mil años». Y añade que podría adscribirse a este mismo contexto el *TrGF Adespota* 161: «Y el sol, con su llama refulgente, dará a tu piel un aspecto egipcio».

[1982] GANTZ (1980a: 144).

[1983] Esta hipótesis podría en mi opinión tener un mayor respaldo si nos planteamos la posibilidad de adscribirle también el Fr. 207a, tradicionalmente incorporado al *P. encendedor del fuego,* pero donde crea un problema sin fácil solución (cf. la Introducción a esa obra). Esta hipótesis abriría la posibilidad de un drama satírico sobre el episodio de Pandora y Epimeteo que encajaría adecuadamente en la trilogía trágica prometeica, y que al menos cumpliría esa vieja regla de que la acción del drama satírico en una tetralogía ligada se situaba entre la primera pieza y la segunda: efectivamente, tras el robo del fuego *(P. portador del fuego)* viene la nueva reacción de Zeus con el envío de Pandora (el hipotético drama satírico), a lo que sigue el encadenamiento del Titán (*P. encadenado).*

[1984] Cf. la Introducción a esa obra.

[1985] Cf. la Introducción al *Sísifo.*

[1986] P. ej. GRIFFITH (1977: 1ss.); SAÏD (1985: 9ss.); y GARCÍA GUAL (1995: 123ss.).

[1987] En este bloque podrían ser incluidos: SAÏD (1985: 27-80); MOREAU (1985: 16, n. 28); PATTONI (1987); ZUNTZ (1993); GARCÍA GUAL (1995: 127s.).

[1988] A este segundo grupo pertenecen: GRIFFITH (1977); TAPLIN (1977a: 240 y 460-469); WEST (1979), y más recientemente WEST (1990c); SOMMERSTEIN (1996: 321-327). De todas formas, también entre estos filólogos hay diferencias de matiz, sobre todo en el punto de precisar en qué medida sigue presente Esquilo en esta trilogía prometeica, o dicho de otra manera, hasta qué punto Euforión (o el poeta próximo a Esquilo) trabajó con total independencia o siguió unas pautas (guión, redacción más o menos avanzada,

etc.) previamente diseñadas por Esquilo (cf. nota siguiente).

[1989] Es bien conocido el testimonio de la *Suda* sobre Euforión *(TrGF* 12 Test. 1): «Euforión: hijo del poeta trágico Esquilo, ateniense, también él poeta trágico. Éste también con las obras de su padre Esquilo que no habían sido representadas, obtuvo la victoria cuatro veces. Pero también escribió obras propias». La aceptación más o menos fiel de esta fuente lleva implícita dos problemas: la determinación de la mayor o menor presencia de Esquilo en la trilogía (cf. nota anterior), y la época a partir de la cual la propia Antigüedad atribuyó la autoría a nuestro poeta. Sobre este punto, cf. la exposición de WEST (1990c: 67-72). Desde el campo de la Cerámica. DE VRIES (1993) apoya con un testimonio material la hipótesis de que la atribución a Esquilo se remonta al menos al paso del siglo V al IV.

[1990] ZUNTZ (1993) propone incluso una fecha temprana en la carrera de Esquilo, aunque se basa en otros criterios: el paralelismo con el *Triptólemo* de Sófocles, que él sitúa en el año 468.

[1991] Cf. WEST (1990c: 65-72).

[1992] Cf. BEES (1993).

[1993] Dado el sentido del texto a veces se ha puesto en relación con el Fr. 188. WEST (1979: 133) supone una escena entre Prometeo y el coro en la que el protagonista está haciendo confidencias al coro sobre sus actividades filantrópicas, pero no le revelaba todo. En Nauck[2] y Radt pueden verse los lugares paralelos de esta misma idea en Esquilo, lo que prueba que era una reflexión de su agrado; y debió también de tener una cierta fortuna después, puesto que la encontramos sintetizada en MENANDRO, *Sentencias* 306 (en el aparato correspondiente de la ed. de Jäkel puede verse un repertorio de derivaciones convertidas en máximas sapienciales).

[1994] EURÍPIDES, *Fr.* 413, 2 K.

[1995] Es el perfecto *(dedésthai)* objeto de debate en el problema de la colocación de esta tragedia en comienzo o final de la trilogía. Algunos han propuesto conjeturas textuales cambiando el perfecto por un futuro, pero realmente no haría falta (cf. la Introducción, y en concreto GARGIULO [1979: 92s.], reutilizando las razones de Weil y Pohlenz).

[1996] Frente a esta cifra, corroborada por la fuente de la *Astronómica* de Higino dada después, encontramos en HIGINO, *Fábulas* 54 y 144 —si no aceptamos la conjetura textual de Rose—, la cantidad de treinta años. La primera es claramente hiperbólica, y la segunda no encaja en el decurso mítico, puesto que habrá que esperar a Heracles, trece generaciones posterior a Ío (cf. *Prometeo encadenado* 773-774*,* donde el héroe comunica a Ío que le liberará de su encadenamiento un descendiente de ella «de la tercera generación después de otras diez»), para que concluya el infortunio de Prometeo. Tal vez, en ese caso, la cifra habría que situarla en torno a los cuatrocientos años (cf. RUIZ DE ELVIRA [1972:442-4431).

[1997] AMARANTE (1998: 145s.) ve una nueva alusión a este cómputo en FILODEMO, *Acerca de la piedad,* en *Papiro de Herculano* 1088 IV (cf. LUPPE [1985]).

[1998] Cf. Test. 78.

[1999] ALCIFRÓN, III 12, I: «¡Que se muera de la peor manera y que se quede sin voz Licimnio el actor de tragedia! Cuando con su voz, un punto penetrante y potente, venció a los rivales en el concurso *(antítekhnoi)* Critias de Cleonas e Hípaso de Ambracia en *Los participantes de la procesión* de Esquilo, se enorgullecía y coronado de hiedra organizó un banquete». Debe tratarse de la reposición de obras de Esquilo, para cuya representación habría un concurso entre candidatos a fin de determinar a quién se le adjudicaba la puesta en escena, y este Licimnio obtuvo la concesión frente a los otros concursantes. De todas formas, al menos ya desde la monografía de O'CONNOR (1908) se piensa que los nombres de estos tres actores están inventados por Alcifrón (Cf. GHIRON-BISTAGNE [1976: 302]),

[2000] Wilamowitz (cf. Nauck[2] y Radt) propuso la pertenencia de esta obra al mismo contexto de *Níobe,* dado que en ARISTÓFANES, *Las aves* 1242 se menciona el nombre de Licimnio y, además, este verso aristofánico está muy cerca de los vv. 1247-1248 (= Fr. 160, perteneciente a esa tragedia), en la idea de que ese personaje era el actor mencionado por Alcifrón. Pero toda la crítica sigue pensando que la referencia es al personaje mítico (cf. el comentario de DUNBAR a la comedia, 1995, pp. 625s.).

[2001] SIMON (1982a: 131-133).

[2002] Cf. la Introducción a esa tragedia.

[2003] En *SATYRSPIEL* (1999: 207s.) se incluye esta obra en el apartado de «Dudosos», y piensa que la hipótesis de Simon de incluirla en el círculo troyano es inverificable dada la ausencia de testimonios textuales e iconográficos.

[2004] Su primera aparición es en el prolijo relato de *Odisea* IV 349-586, al que me referiré en repetidas ocasiones.

[2005] En el episodio aludido de la *Odisea* se le denomina «el anciano del mar» en varias ocasiones.

[2006] Una habilidad semejante la encontramos en Tetis, otra deidad marina.

[2007] Cf. nota 2004.

[2008] Atractiva es la sugerencia de S. WEST (1982) en torno al protagonismo de Proteo en toda la historia: huyendo del norte, de Palene en concreto, donde no ha sido capaz de controlar las actividades violentas de sus hijos. Proteo se detiene en Esparta y asiste al rapto de Helena contra la voluntad de la heroína. En ese momento fabrica un fantasma para Paris, y se la lleva a Egipto.

[2009] Ya en el siglo v a. C., con posterioridad a Esquilo y con clara pretensión racionalista, HERODOTO (II 110s.) trasformará al viejo dios marino en rey de Egipto.

[2010] Aunque curiosamente no es citada en el *Catálogo* (cf. Test. 78).

[2011] Cf. Test. 65a.

[2012] Cf. Test. 65c.

[2013] *Agamenón* 617-680, *Las coéforas* 1040-1042.

[2014] SUTTON (1984).

[2015] La presencia de elementos eróticos en un drama satírico es un lugar común, y mucho más cuando estaba de por medio Helena, un personaje de presencia frecuente en

este tipo de piezas. CUNNINGHAM (1994) propone un par de sugerencias: 1) Proteo contaba también la verdad del sacrificio de Ifigenia, o sea, que, de acuerdo con el *Catálogo de las mujeres* atribuido a Hesíodo, Ifigenia realmente no había muerto, sino que Ártemis la había sustituido por un fantasma y a ella la había hecho inmortal; 2) en paralelo a este episodio, supone igualmente que Esquilo incluía aquí el tema de la *Palinodia* estesicorea con el motivo del fantasma incluido, y la presencia de elementos eróticos. GRIFFITH (2002: 237-254) apoya con contundencia la vía del motivo estesicoreo de que Helena no fue a Troya sino que se quedó en Egipto, pero prescinde de los elementos eróticos y piensa más bien en un tratamiento romántico de la trama satírica, donde se buscaba destacar la fidelidad de la heroína frente a la misoginia que transpiraba la trilogía trágica previa; y en este sentido justifica la posible adscripción del Fr. 301, donde ese «engaño justo» se referiría al que experimenta París ante el fantasma de Helena enviado por los dioses. Se opone DEL CORNO (2004: 188) porque piensa que una innovación teatral tan clamorosa, aunque ya conocida desde Estesícoro, debería haber dejado alguna huella en los testimonios antiguos.

2016 Pensemos en el comienzo de *Los arrastradores de redes.*

2017 Cf. *Odisea* IV 363ss. Y en este contexto tanto el Fr. 211 como el Fr. 330, sin título pero a veces adscrito a esta pieza, estarían aludiendo a esta circunstancia del hambre.

2018 Cf. YZIQUEL (2001: 10-13).

2019 Realmente Ateneo se equivoca, pues las especies de palomas se enumeran en la *Historia de los animales* 544b. Técnicamente hablando, la variante mencionada aquí por Esquilo *(pháps)* probablemente sea equivalente al tipo *phátta* («paloma torcaz») (cf. THOMPSON (1936: 300-302]), pero no creo que nuestro trágico tuviese la intención de referirse a una clase muy concreta de paloma, por lo que lo he traducido por un más genérico «paloma silvestre».

2020 Esta lectura de «drama satírico» es una conjetura moderna, porque los manuscritos aquí dicen «obra trágica».

2021 El participio correspondiente del original (*sitouménēn*), al ir en femenino, ha creado problemas de interpretación, ante lo que han sido varias las soluciones propuestas. Algunos han pensado que dicho verbo tenía aquí valor transitivo y, por lo tanto, el sujeto, que se comía a la paloma, era algún ser femenino, mujer (Helena?) o animal hembra. Desde Wilamowitz, y le siguen en nuestro tiempo Mette y Werner entre los editores, se ha sugerido una conjetura textual, transformando en masculino el participio y suponiendo que es el propio Menelao el que lleva a cabo la ingestión de la paloma (más recientemente JARCHO [1972: 139-141], tras pasar revista a las diversas soluciones propuestas, apoya esta sugerencia imaginándose que una tercera persona, probablemente Idótea, descubre al «desdichado» Menelao comiendo una paloma; METTE [1963: 77) añade a esta posibilidad otra: Proteo estaría informando sobre Odiseo retenido en la isla de Calipso). Pero, con Smyth - Radt - Morani, prefiero seguir aceptando la lectura de la tradición manuscrita, como ya lo interpretó VAN HERWERDEN (1903: 138), donde, además, piensa que parece que el poeta utiliza esta imagen para referirse a hombres cuya

avidez les lleva a la ruina.

[2022] ESQUILO, Fr. 257 R.

[2023] Sobre el garo, cf. la nota correspondiente a SÓFOCLES, Fr. 606 R en el volumen sobre los *Fragmentos* sofocleos en esta misma Biblioteca Clásica Gredos, vol. 62, 1983. Los que piensan que en el fragmento anterior Menelao, u otra persona o animal, se están comiendo a la paloma, normalmente lo ponen también en relación con este otro fragmento, en el que se estaría aludiendo a una comida más dentro del mismo contexto (cf. METTE [1963: 77]). Sobre la posible referencia a la situación de hambre de Menelao y los suyos, cf. la Introducción a la obra.

[2024] El primer par de términos en griego es *kerdṓ/alópēks,* lo que pone de manifiesto que los hipocorísticos según esta fuente no son sólo diminutivos o remodelaciones de la palabra base, como sucede con los otros dos ejemplos de la glosa, adjudicados a Esquilo. De otro lado, curiosamente en griego se recurre a un emparejamiento de conceptos bastante próximo al empleado en español entre la zorra, la ganancia y la astucia.

[2025] Cf. ESQUILO, Fr. 247 R.

[2026] La adscripción a esta obra, o sea, la aceptación de que en esta pieza aparecía la palabra *Idṓ*, nos lo garantiza con visos de gran credibilidad un escolio a *Odisea* IV 366, donde el comentarista, ante la mención de la hija de Proteo, añade: «También Esquilo en *Proteo* la llama Idótea», pues no hay que olvidar que en el parlamento inicial de la *Helena* de Eurípides se nos explica que la hija de Proteo cambió su nombre por el de Teónoe al llegar a la edad oportuna para el matrimonio (en el v. 11 concretamente de la pieza euripídea se utiliza este mismo hipocorístico esquíleo: cf. el comentario a esta línea de KANNICHT en su edición de la *Helena,* Heidelberg, 1969, vol. II, p. 20, sobre el problema de la interpretación etimológica del nombre de la heroína). De otro lado, se basan en este testimonio quienes propugnan la presencia de Idótea como personaje de la obra.

[2027] Este término —sólo conocido por Esquilo *(Las suplicantes* 908, *Agamenón* 141 y este Fr. 213), si aceptamos la lectura tradicional de *aáptous* para *Ilíada* I 567, rechazando el *aéptous* propuesto por Aristófanes de Bizancio— presenta graves problemas de interpretación. En *Supl.* claramente significa algo así como «indecibles», mientras que en el pasaje del *Agamenón* hay que interpretarlo como «que no pueden seguir (¿tal vez, a sus madres?), débiles» de las crías de león, como confirma el escolio al pasaje. Pero el punto más conflictivo se plantea a la hora de explicar esa diversidad semántica. Una vía de solución es pensar en términos homónimos formados sobre raíces diferentes: en el primer caso se trataría de un privativo formado a partir de *épos* («palabra»), mientras que en el segundo estaría en relación con el término *hépō* («seguir»), o incluso *hépomai.* Otra solución más simple, pero al tiempo más delicada, sería admitir una variación semántica en el uso que Esquilo hace de la palabra. Esta dificultad interpretativa parece haber sido sentida ya por Hesiquio, que en esta glosa nos aporta un nuevo testimonio, el que debía aparecer en el *Proteo,* y que, a juzgar por la equivalencia propuesta por el lexicógrafo *(áaptoi*, «intocables»), hay que agrupar al lado del caso de *Suplicantes.* Y a esta dificultad debemos añadir un problema estrictamente

textual: en la tradición manuscrita de Hesiquio (y así lo edita Latte) el término de esta glosa es realmente *áelptoi,* «inesperado; desesperado».

2028 Las dificultades interpretativas de esta glosa de Hesiquio no terminan en el terreno de su significado (cf. la nota anterior), sino que ahora el lexicógrafo nos dice que ese mismo significado corresponde a la palabra *áaptoi* («intocables, terribles»), lo que automáticamente hay que poner en relación con *Ilíada* I 567, donde Zeus, enzarzado en una nueva pelea conyugal con Hera, la amenaza con ponerle encima sus *aáptous* manos —no olvidemos que en este punto Aristófanes de Bizancio propuso leer precisamente *aéptous*—. Con todos estos datos filológicos a la vista ya Nauck[2] (cf. igualmente METTE [1959 y 1963: 77] y Radt) sugirió que tal vez en este fragmento de Esquilo habría que leer mejor *áaptoi*.

2029 Por lo que se refiere a su papel en la obra es difícil hacer conjeturas de cierta fiabilidad, dado lo escueto de la glosa. No obstante, ha habido algunas propuestas: Ahrens sugirió que el calificativo se refería a las focas de Proteo, en su intento de aproximar el pasaje de las crías de león de *Agamenón* (cf. la nota primera de este fragmento); METTE (1963: 77) propone entre interrogaciones «manos», en claro paralelismo con el pasaje homérico ya aludido en la nota anterior.

2030 Las fuentes varían al concretar el lema *(ámala, hamáda, hámaxa),* que es un sinónimo de «nave» a juzgar por el sentido general de la glosa. Sigo la opción de Radt, aunque la única lectura realmente comprensible es la de FOCIO, *Léxico* α 1115 Theodoridis *(hámaxa,* «carro»). El término transmitido, como bien se ve por la glosa, está en acusativo, lo que no habrá que perder de vista a la hora de hacer la elección textual así como al plantearse las indagaciones morfológicas pertinentes. En cualquier caso, las fuentes coinciden en buscar una etimología a partir del verbo *amáō,* «segar», lo que supone tal vez un uso metafórico a partir de cómo la nave parece que va segando la superficie del mar. De otro lado, es fácil comprender que se haya visto en este término la referencia a la nave en que Menelao arriba a Egipto.

2031 Cf. Test. 78. Realmente el texto del *Catálogo* dice «Salaminios», pero toda la crítica ve aquí un error de la tradición manuscrita.

2032 WELCKER (1824: 439s.). aunque tampoco aporta puntos de apoyo objetivos, sino sólo su propia intuición: «La pieza última tenía lugar en Salamina, la patria de Áyax, y se llamaba por el coro *Las salaminias.* Una satisfactoria salida del conjunto, en la que el valor y la desgracia de Áyax se presentan por primera vez consumadas en los sentimientos de su anciano padre. El *Teucro* de Sófocles y el de Pacuvio nos insinúan el contenido».

2033 Para mayores detalles sobre esta figura mítica, cf. la Introducción al *Teucro* sofocleo, en el vol. dedicado a los *Fragmentos* de Sófocles en esta misma colección, Madrid, 1983, pp. 294ss.

2034 LLOYD-JONES (1987: 145) sugiere que la referencia a Chipre del Fr. 402a podría pertenecer a esta tragedia.

2035 Cf. MARTIN (1975: 183-189). La referencia a Salamina y a su entorno geográfico del Fr. 404, sin título, ha llevado en ocasiones a adscribir ese texto a esta

tragedia.

2036 METTE (1963: 126) adscribe a esta tragedia el Fr. papiráceo 451q (cf. la nota última a ese fragmento), y supone que Teucro llevó consigo el cadáver del héroe a su regreso a Salamina (!).

2037 De las cuatro fuentes que nos transmiten el fragmento en una de ellas (cf. datos bibliográficos en Radt) encontramos una variante textual al final del verso que intercala la preposición «en»: «¡Ojalá tuviera yo un manto igual en el cielo!» (Nauck[2], Mette). Aunque el texto de cualquier manera es difícil de interpretar, me inclino por la lectura que supone a una mujer expresando su deseo de poseer un peplo igual al cielo (por su colorido, o con bordados de estrellas, etc.). En relación con este manto *(pháros),* cf. el comentario sobre el posible *leitmotiv* de Tecmesa cubriendo con un manto el cadáver de Áyax en la Introducción a *Las tractas.* METTE (1963: 126), aparte de dar una traducción que está en contradicción con el texto que había propuesto en su edición del año 1959, sugiere que estas palabras correspondían a Telamón y que el peplo era más bien una mortaja para el cadáver de su hijo Áyax.

2038 Esta glosa presenta graves problemas de interpretación. La crítica filológica suele coincidir en que la interpretación que Hesiquio da del término esquíleo es errónea, pues realmente debería ser lo contrario, para lo que se apoyan en *Etymologicum Magnum* 108, 6: «*Anéreis*: cobardes, o viudas o doncellas». Además, se trae también a colación *Etymologicum Magnum* 108, 5: *«Anérēs*: varonil. Pero otros, no encajado *(anámtostos)»,* donde *anármostos,* referido a una mujer, equivaldría a «no emparejada, soltera», con lo que habría coincidencia con la explicación anterior del *Et. M.*

2039 *Iliada* XIV 323-325.

2040 EURÍPIDES, *Bacantes* 9.

2041 Cf. Test. 78.

2042 Escolio a A POLONIO DE RODAS, I 636a: «A Sémele la llaman Tione, porque Esquilo la presentó en escena encinta y poseída por la divinidad, y de igual manera también poseídas por la divinidad a las que cuidaban de su vientre».

2043 El texto es muy simple y no afirma con claridad este segundo sentido, pero sería un poco simple pensar que el escoliasta se está refiriendo sólo al sentido puramente físico.

2044 De todas formas, el escoliasta parece indicar que fue Esquilo el creador de este apelativo de la heroína, cuando realmente ya aparece en el *Himno homérico I (a Dioniso),* fr. D, 12 West; SAFO, 17 Voigt; PÍNDARO, *Pítica* III 99 Sn-M.

2045 Cf. el término *thúō* 1, «lanzarse con furor», en el diccionario etimológico de Chantraine.

2046 La tradición mitográfica oscila a la hora de situar la apoteosis de Sémele; para unos tuvo lugar en el momento mismo de ser fulminada, mientras que otros hablan de que el propio Dioniso descendió al mundo subterráneo en busca de su madre.

2047 Radt toma de MAASS (1890-1891) algunos pasajes paralelos interesantes: SORANO. *Tratados ginecológicos* 2, 4, 1: «Calmar los dolores primero con el contacto de las manos calientes»; *ibidem,* 2, 6, 4: «Que unas ayudantes, colocadas junto a las partes

bajas, compriman con sus manos el abultamiento desde los costados con suavidad».

[2048] Cf. los Frs. 168, 168a, 169 b y notas respectivas.

[2049] Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 1344. En el pasaje de Aristófanes Esquilo está parodiando las monodias de Eurípides, y ante la expresión «Ninfas nacidas en las montañas» el escoliasta comenta: «Asclepíades dice que procede de *Las cardadoras* de Esquilo. Lo encontró en alguna de las obras †disponibles† en Atenas: "para las divinas ninfas una colecta estoy haciendo, hijas del argivo río Ínaco dadoras de vida"». Además de este escolio disponemos de otros dos testimonios en relación con este punto: PLATÓN, *República* 381d: «Que ningún poeta, entonces, amigo —dije yo— venga diciendo que: … *(Odisea* XVII 485-486); y que nadie se invente mentiras sobre Proteo y sobre Tetis, ni en las tragedias ni en los restantes tipos de poesía presente a Hera transformada en una sacerdotisa que va haciendo una colecta para las "hijas del argivo río Ínaco dadoras de vida"»; DIÓGENES DE SÍNOPE, *Epístolas* 34.1 Hercher: «Algunos de los poetas trágicos dijeron que Hera, la esposa de Zeus, metamorfoseada en sacerdotisa adoptó tal tipo de vida cuando iba haciendo una colecta para las ninfas de las fuentes, diosas ilustres, "hijas del argivo río Ínaco dadoras de vida"».

[2050] En su edición de *Las Bacantes* de Eurípides, Oxford, 1960, 2.ª ed., p. XXX, n. 2. Cf. la Introducción a *Las cardadoras.*

[2051] LATTE (1948); LLOYD-JONES (1957: 566-571); TAPLIN (1977a: 427s.), para el que la llegada de Hera de forma tan grandiosa y además transformada, exigía que en alguna escena anterior, tal vez el Prólogo, la propia Hera explicase su identidad; SOMMERSTEIN (1996: 58, n. 2).

[2052] Fr. 154a.

[2053] JOUAN (1992: 77) sugiere con rigor una trama elaborada, aunque tal vez un poco compleja para Esquilo: la heroína es objeto de la envidia de sus hermanas Ágave e Ino, que no se creen que el padre del futuro niño sea el mismo Zeus; también Hera maquina contra ella (escena del papiro), y se sirve de las hermanas para que desafíen a Sémele a que exija a su amante que se le presente en todo su esplendor; la muchacha, a pesar de los consejos en contra de su nodriza, lo intentará.

[2054] Mantengo, pues, el fragmento en la otra pieza por razones de localización.

[2055] Cf. Fr. 317a y nota pertinente.

[2056] WEBSTER (1967: 145).

[2057] Cf. GANTZ (1993: 476).

[2058] Un estado de la cuestión desde Welcker puede verse en GANTZ (1980a: 154-158).

[2059] METTE (1963: 141-148), fundiendo en una sola obra *Penteo* y *Bacantes.*

[2060] En la misma línea: Sommerstein y Jouan.

[2061] GANTZ (1980a: 154-158).

[2062] El texto es tan breve y las posibilidades tantas que supone un riego especial hacer sugerencias, dado que además la fuente no ayuda en este caso. La opción más sencilla es Dioniso, que aparentemente habría muerto al tiempo que su madre por obra

de Zeus (Dodds, Sommerstein); Mette y Gantz piensan mejor en Acteón, muerto también por indicación de Zeus dada su pretensión de poseer a Sémele (cf. *Las arqueras)*.

[2063] Las Anfidromias eran una celebración familiar privada destinada a reconocer al recién nacido. Tenía lugar el día quinto después del alumbramiento (según algunas fuentes, el séptimo) y esencialmente consistía en que la nodriza paseaba en brazos a la criatura en torno al hogar familiar, lo que simbólicamente suponía la presentación oficial a Hestia, tras lo que tenía lugar una comida familiar (cf. el artículo de la *Suda, s.u.* Anfidromias). Unos días después, el décimo desde el alumbramiento, tenía lugar otra fiesta, que no hay que confundir con las Anfidromias, en la que se imponía el nombre al nuevo miembro de la familia.

[2064] Lógicamente la mención de esta nueva divinidad debe estar en relación con la situación de Sémele antes del alumbramiento. Algunos llegan a sugerir que esta palabra estaría en boca del coro.

[2065] SÓFOCLES, Fr. 65 R.

[2066] Este doble significado (suplicante / suplicado), dados los lados que hay siempre en una súplica, lo vemos en el término específico *hikésios* (cf. Liddell-Scott-Jones).

[2067] *Ilíada* VI 153.

[2068] *Odisea* XI 593-600, dentro lógicamente del descenso de Odiseo a los Infiernos.

[2069] ALCEO, 38a Voigt.

[2070] FERECIDES, *FGrHist* 3 F 119.

[2071] TEOGNIS, 702-712 W.

[2072] Cf. Test. 78.

[2073] SUTTON (1983b) adscribe a esta obra el Fr. 311, en el que se habla del sacrificio de un cochinillo, víctima sacrificial característica de Deméter (cf. la nota a ese fragmento).

[2074] En los últimos tiempos: DEFORGE (1986a: 78s). GANTZ (1993: 174) duda, aunque parece preferir la fusión.

[2075] Cf. SUTTON (1974d).

[2076] METTE (1959: 260). Pero METTE (1963: 170) parece dudar, y plantea el interrogante de que pudiera ser también un drama satírico, o incluso la misma que la otra pieza.

[2077] P. ej., SUTTON (1980: 27s.).

[2078] Cf. *SATYRSPIEL* (1999: 188).

[2079] Este fragmento se ha puesto en relación con HORACIO, *Sátiras* II 3, 20s.: «Antaño me gustaba indagar en qué broncíneo recipiente se había lavado los pies el pícaro aquel de Sísifo».

[2080] ARISTÓTELES, *Poética* 1456ª3 alude a las obras que transcurren en el Hades, pero está hablando de tragedias. TAPLIN (1977a: 428s.) junta los Frs. 227 y 233 en una misma escena de esta segunda pieza, y supone que la acción tenía lugar fuera del Hades, en el mundo exterior, a donde habrá salido el héroe empujando su piedra (el Fr. 233 sería

una comparación jocosa con un escarabajo empujando con esfuerzo su carga). De aceptar esta sugerencia, habría que buscar un tema distinto para la otra obra.

[2081] SIMON (1994: 29-32).

[2082] Ática, figuras rojas, 390-380 a. C.: aparecen Sísifo, Posidón, un personaje femenino, tres viejos y Pan.

[2083] *SATYRSPIEL* (1999: 187) considera la sugerencia muy hipotética.

[2084] DEFORGE (1986a: 76-80).

[2085] UNTERSTEINER (1950); UNTERSTEINER (1951) hace unas propuestas desconcertantes: la tetralogía estaría compuesta *por Atamante - Los Epígonos - Los participantes en los Juegos Ístmicos - Sísifo fugitivo*; además, *Los Participantes en los Juegos Ístmicos* sería una tragedia; finalmente, el drama satírico desarrollaría el episodio del regreso del héroe del Hades, lo que Untersteiner entiende como una celebración del triunfo sobre la muerte, alcanzado no tanto por la astucia y el engaño sino por el poder de su inteligencia, de forma que el castigo no es tanto una sanción por su astucia sino por un abuso de inteligencia.

[2086] Frente a la interpretación tradicional («agua para lavarse los pies», cf. Liddell-Scott-Jones) prefiero aquí entender la vasija donde se llevaba a cabo tal cometido, como parece deducirse de PÓLUX, 7. 40.

[2087] Sobre el aspecto material de este recipiente para lavarse los pies con una base formada por patas de león, cf. MILNE (1944), que describe una vasija de bronce con un trípode formado por patas de león —entre el 525 y el 425 a. C.—, al tiempo que hace una revisión de la documentación literaria y arqueológica sobre este tipo de recipiente. Sobre su interpretación dentro de la obra, cf. la Introducción.

[2088] El tono del texto es claramente ligero, lo que supondría su pertenencia a un drama satírico.

[2089] Tirada de tetrámetros trocaicos.

[2090] Hay gran unanimidad en ver aquí una referencia a la *ánodos* del héroe, pero luego hay diversidad de criterio en la atribución a una u otra obra. Cf. la Introducción.

[2091] Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 5.

[2092] Puede entenderse como las palabras de despedida de Sísifo antes de abandonar el mundo de ultratumba, lo que implicaría un cambio de escena; o también como parte de un parlamento narrativo, en que se contaba la *ánodos* como cosa del pasado. Cf. la Introducción.

[2093] APOLODORO, *FGrHist* 244 F 251.

[2094] Alusión al contexto del Hades, donde el héroe ha compartido ya la existencia con los muertos antes de regresar al mundo de los vivos. Cf. la Introducción.

[2095] ESQUILO, Fr. 230 R.

[2096] Para el contexto de la fuente, cf. fragmento anterior.

[2097] Cf. nota pertinente al fragmento anterior.

[2098] Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 103 y nota correspondiente.

[2099] La glosa de Erotiano, que es la fuente en que se transmite el título de la obra a

que debe ser adscrita la palabra esquílea *(díopos).* da como significado: «el intendente de la nave», añadiendo que es un aticismo, y como prueba de ello certifica su empleo por Esquilo en el *Sísifo* y por Eurípides en el *Hipólito* I (Fr. 447 K). Si no perdemos de vista que el léxico de Erotiano es una colección de términos hipocráticos, comprobamos que efectivamente en *Epidemias* V 74 se está refiriendo a un capitán de barco. Pero no es éste el caso de Esquilo, en el que, a juzgar por EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1705, 53, era sinónimo de *oikonómos*: «administrador de la casa». Pero a mi juicio no queda la cuestión totalmente zanjada, porque si analizamos con detenimiento todos los testimonios recogidos por Radt, veremos que este término entre los lexicógrafos era interpretado preferentemente en el contexto náutico —los escasos usos en Esquilo y Eurípides (cf. Liddell-Scott-Jones) como «jefe» pueden proceder del símil de la nave del estado—. Es cosa bien conocida que con frecuencia el material de los lexicógrafos antiguos se transmitía de unos a otros sin gran espíritu crítico, pero la pobreza del contexto no nos permite llegar a conclusiones muy seguras.

2100 EPICARMO, 65 K-A.

2101 Clara alusión a los viajes de Esquilo a Sicilia (para una visión inteligente de este curioso aspecto de la vida de nuestro trágico, cf. FERNÁNDEZ-GALIANO [1986: 23-38]. Apoyándose en este testimonio, HOFFMANN [1951: 32] data al menos la segunda obra tras la estancia del poeta en Sicilia).

2102 El *kántharos* es el término genérico para el «escarabajo», aunque se aplica especialmente al escarabajo pelotero, que empuja bolas de estiércol para alimentar a sus crías (cf. GIL. [1959: 226]). Así, es fácil suponer un paralelismo con Sísifo haciendo rodar la roca.

2103 HESÍODO, *Teogonía* 326ss. Hesíodo realmente la llama Fix.

2104 Hesíodo en el pasaje mencionado la califica de «ruina para los cadmeos», como el león lo era para la región de Nemea.

2105 En la Introducción al *Layo* puede verse una sinopsis de la Esfinge. Sobre la función de la Esfinge en el relato mítico de Edipo, cf. EDMUNDS (1981a).

2106 Cf. nota anterior.

2107 *Edipodia* 1 Bernabé.

2108 En coincidencia con el escolio de Pisandro, comentado en la Introducción al *Layo.*

2109 PÍNDARO, *Fr.* 177d Sn-M.

2110 Los dos grandes estudios modernos son: MORET (1984); y KRAUSKOPF, art. «Oidipus», en el *LIMC* (vol. VII, 1994).

2111 En este vaso puede leerse el texto «y con tres pies», que coincide con la versión del enigma mencionada en la Introducción al *Edipo.*

2112 KRAUSKOPF (cf. nota previa), p. 12. Cf. también GANTZ (1993: 496), aunque se expresa de forma más imprecisa. MASTRONARDE (1994: 20) aporta el testimonio de CORINA, 672 Page. LLOYD-JONES (2002: 5) tampoco acepta la conclusión de Moret.

2113 ASCLEPÍADES DE TRÁGILO, *FCrHist* 12 F 7b (en un escolio a EURÍPIDES, *Fenicias* 45): «Asclepíades dice que los tebanos se reunían a diario en asamblea por

causa del funesto enigma de la Esfinge, pues les había llegado un vaticinio sobre que no se librarían de las desgracias hasta que no encontraran solución a los enigmas de la Esfinge. Pero cuando no se reunían, ella raptaba a aquel de los tebanos que le venía en gana». En buena medida también Eurípides en *Fenicias* menciona estos datos, aunque de forma desperdigada a lo largo de toda la tragedia.

2114 Cf. Test. 78.

2115 Cf. Test. 58a-b.

2116 Compuesta por: *Layo - Edipo - Los Siete contra Tebas* y *La Esfinge*, y representada el 467 a. C., con la que obtuvo el primer puesto en el concurso de ese año (cf. las introducciones al *Layo* y al *Edipo*).

2117 GANTZ (1993: 496) propone adscribir a esta pieza el texto del enigma, mencionado en la Introducción al *Edipo.* A su vez, en alguna ocasión se ha sugerido adscribir a esta pieza los Frs. 282, 451m35 y 451s10 (cf. notas respectivas a esos fragmentos).

2118 P. ej., TRENDALL-WEBSTER (1971: 32), aunque la sugerencia se remonta al menos a ROBERT (1915: vol. I, 259-261).

2119 ESOPO, 36 Perry: «EL PÍCARO. Un pícaro se había comprometido con otro a que demostraría que el oráculo de Delfos era un mentiroso. Cuando llegó el día fijado, tomó en su mano un pequeño gorrión, lo ocultó bajo el manto, llegó al templo y, colocándose enfrente, preguntaba si tenía entre las manos algo vivo o muerto, porque quería, si le decía que muerto, enseñar al gorrión vivo, mientras que si vivo, mostrarlo delante tras ahogarlo. Y el dios, percatado de su malicioso plan, dijo: "¡Eh, tú, basta, puesto que está en ti el que eso que tienes esté muerto o vivo"». La fábula pone de manifiesto que la divinidad no se deja manejar». No obstante, el Apolo esópico salía exitoso del engaño, mientras que la Esfinge en la trama satírica terminaría perdedora.

2120 Fuera cual fuera la respuesta, la Esfinge perdía: si decía que estaba vivo, era fácil ahogar al pequeño animal con la mano; si respondía que muerto, lo dejaba en libertad.

2121 El rechazo de esta propuesta interpretativa arranca sobre todo de la aparición de al menos dos nuevos vasos en los que aparece el mismo sátiro sólo que ahora ante Dioniso (cf., entre otros, *SATYRSPIEL* [1999: 194]).

2122 SIMON (1981).

2123 En opinión de Simon son los atributos del Consejo de ancianos, de los que éstos se han despojado, desesperados por su constante fracaso ante la Esfinge, y con los que en la Párodos los sátiros se revisten en su tentativa cómica de competir con los sabios ancianos de Tebas.

2124 Al motivo típico del ogro aludido más arriba, habría que añadir ahora la característica obsesión sexual de los sátiros.

2125 También el motivo de los enigmas y acertijos era un elemento característico del drama satírico.

2126 A esta otra escena correspondería en opinión de SIMON (1981: 28ss.) la representación recogida en la arriba mencionada copa vaticana del Pintor de Edipo,

donde aparece Edipo ante la Esfinge, ésta sobre una columna jónica. También en este caso la fecha de ese vaso es próxima a la obra de Esquilo, pero las divergencias pictóricas con el cántaro de Fujita son importantes. Nada hay en la pintura que la relacione con un drama satírico, pero Simon contraargumenta que en la parte exterior hay una escena de sátiros, aunque ahora son jóvenes.

[2127] Para una interpretación más matizada del empleo de esta cerámica, cf. *SATYRSPIEL* (1999: 195), donde Germar-Krumeich sugieren que tal vez en el vaso están resumidas más escenas de la pieza, de forma que los sátiros no estarían desde el principio sentados con esos ricos ropajes ante la Esfinge, sino que se los pondrían más tarde.

[2128] TIVERIOS (2000).

[2129] No obstante, hay ciertas divergencias entre ambas piezas, en especial la disposición general de la escena: en el vaso Fujita la Esfinge está en un extremo, y todos los sátiros alineados frente a ella; en la cerámica ateniense el monstruo está en medio y los sátiros a uno y otro lado. De otra parte, Tiverios disiente en algunos puntos de la interpretación de Simon: en su opinión la Esfinge era un muñeco, y un actor, probablemente escondido detrás de la roca, hablaba por ella; así, cuando se escenificaba el momento en que el monstruo se precipitaba vencido desde la acrópolis, era sencillo y teatralmente vistoso hacer que la figura de barro cayese con estrépito sobre la *orchestra.*

[2130] *SATYRSPIEL* (1999: 193) rechaza que deban ponerse en relación con esta pieza esquílea dos vasos (un lecito de Malibu, de *circa* el año 430; y una cratera etrusca de Parma de en torno al 400) en los que aparece un sátiro (dos en la de Parma) ante la Esfinge, y que podrían interpretarse como testimonios de reposiciones de la obra de Esquilo. TRINKL (1999) da a conocer un nuevo vaso con el motivo de Edipo y la Esfinge, anterior al final del siglo v, y que igualmente relaciona con la pieza esquílea, aunque parece un tanto audaz.

[2131] Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 202.

[2132] Sobre su posible interpretación en el argumento general de la obra, cf. la Introducción.

[2133] En el original griego se consigue un juego etimológico entre «corona» *(stéphanos)* y «guirnalda» *(stéphos)* difícil de mantener en la traducción.

[2134] Los escoliastas a esta línea de Aristófanes comentan que estaba tomada de *La Esfinge* de Esquilo.

[2135] El fragmento pertenecía a un pasaje lírico, puesto que el verso conservado es un tetrámetro dactílico.

[2136] Se aplica a la Esfinge, en la época en que se abatió sobre Tebas, el término institucional de los prítanos, el grupo de ciudadanos que oficialmente tenía a su cargo durante un tiempo determinado la tutela constitucional de la ciudad.

[2137] TIVERIOS (2000: 482, n. 41) piensa en el ruido de los pasos de Edipo en su llegada a escena con sus pies hinchados.

[2138] Cf. nota al Fr. 451 m 35, sobre la posible identificación de ese texto papiráceo con este fragmento de *La Esfinge.*

[2139] METTE (1959: 143s.) (cf. METTE [1963: 99ss.] con más detalles) propone entre

interrogantes la posibilidad de que Esquilo hubiese escrito una tragedia titulada *Tenes,* de la que no nos ha llegado noticia alguna. Se basa en el pasaje aristofánico *(Ranas* 961-963) en que Eurípides censura lo espectacular del estilo esquíleo, mencionando el caso de Cicno y Mentnón: si la referencia a Memnón está justificada por la existencia de un *Memnón*, la de Cicno carecía hasta entonces de obra atribuible (cf. la nota a ese hipotético *Cieno),* y Mette propuso un hipotético *Tenes,* hijo de Cieno, cuya temática versaría sobre la llegada de los griegos a Ténedo desde Áulide en su marcha contra Troya, el rechazo de Tenes y su muerte a manos de Aquiles (cf. PLUTARCO, *Cuestiones griegas* 297 D-F; APOLODORO, *Epítome* 3, 26). Además, atribuyó a esta nueva tragedia el fragmento papiráceo 451o (cf. nota a ese fragmento), que reconstruye ampliamente la dirección interpretativa predeterminada: un embajador griego se presenta ante Tenes, el rey de Ténedo, y le invita a no enfrentarse en combate con los recién llegados a la región troyana por el bien de todos. En este contexto previo a la guerra de Troya, Mette añade a *Filoctetes* dentro de una posible trilogía sobre Filoctetes. En METTE (1963: 106-108) añade el *Palamedes* como tercera obra. JOUAN (1964) acepta la propuesta, pero retoca la trilogía: *Los Heraclidas - Tenes - Filoctetes,* que forma así un conjunto más centrado en la figura de Filoctetes. AÉLION (1983: 63s.) apoya la propuesta de Jouan como la más satisfactoria. DEFORGE (1986a: 113-114) la mantiene, aunque destaca la fragilidad de todo ello. Más confiado se muestra AVEZZÙ (1988: 99s.).

2140 Cf. la Introducción a esa obra.

2141 PROCLO, *Crestomatía* 80 Seve; *Ciprias,* 20 y 22 Bernabé.

2142 Este episodio también lo menciona *Ilíada* II 299-330, aunque parece desconocer que se trata de un primer intento.

2143 Cf. APOLODORO, *Epítome* 3, 17-20; y escolio a *Ilíada* I 59, pasaje que Severyns considera un oportuno resumen de este punto en las *Ciprias* (cf. Frs. 20 y 22 Bernabé).

2144 Un ejemplo: incluso el elemento de la presencia de Dioniso, cuya tradición literaria es tardía, está probablemente documentado en una vasija de hacia el 510 a. C. (cf. *LIMC*, art. «Telephos: 48», 1994: Strauss).

2145 Cf. Test. 78.

2146 Tal vez ambas coincidían temáticamente a su vez con *La asamblea de los aqueos* de Sófocles.

2147 ARISTÓFANES, *Los acarnienses* 284ss.

2148 ARISTÓFANES, *Las Tesmoforias* 466ss.

2149 HIGINO, *Fábula* 101.

2150 Escolio a ARISTÓFANES, *Los acarnienses* 332: «Y las grandes pasiones de la tragedia provocan cierta diversión, puesto que también Télefo según el poeta trágico Esquilo, a fin de conseguir su curación entre los griegos, se apoderó de Orestes y lo retenía a su lado».

2151 Un pormenorizado estado de la cuestión puede verse en RADT, p. 344.

2152 SÉCHAN (1926: 121-123). Cf. también CSAPO (1990: 44-46).

2153 Cf. GOULD (1973: 101-103), quien se inclina por la solución narrativa.

[2154] TUCÍDIDES, I 136-137.

[2155] SÉCHAN (1926: 123-125) acepta la anécdota como verdadera, lo que supone una fecha en torno al 471, año del ostracismo de Temístocles, lo que apoyaría mejor la atribución a Esquilo que a Eurípides, cuya obra es del 438. En RADT, p. 344, puede verse un detallado estado de la cuestión.

[2156] Cf. la Introducción a esa tragedia.

[2157] Los escoliastas coinciden en la procedencia esquílea de este texto, aunque en ocasiones difieren a la hora de precisar la obra concreta: por ejemplo, en uno se nos dice que en opinión de Timáquidas procede del *Télefo*, mientras que para Asclepíades se trataba de la *Ifigenia.* En época moderna, y desde Nauck^2, suele adscribirse a *Télefo.*

[2158] Este texto esquíleo, remedado por Eurípides en *Las ranas* de Arístófanes, pertenecía a un pasaje lírico (METTE [1963: 80s.) lo pone en boca del coro en una escena de persuasión), aunque no hay acuerdo en lo tocante a la métrica: METTE (1963) supone un verso asinárteto formado por trímetro yámbico hasta la cuarta larga y un hexámetro yámbico desde la tercera larga, y de esta manera el empalme tendría lugar a continuación de «Atreo»; mientras que para Radt se trata de un monómetro yámbico más una pentapodia dactílica.

[2159] Lo más lógico es pensar en Agamenón, de lo que habrá que deducir que este héroe era uno de los personajes de la obra.

[2160] En el diálogo platónico el texto aquí continúa en estilo indirecto mediante una oración de infinitivo («… manifiesta que…»). La crítica filológica moderna ha procedido a una reconstrucción tentativa del original esquíleo, manteniendo prácticamente igual el texto pero trasladado a estilo directo. El resultado es un muy verosímil final de trímetro yámbico, desde la mitad del primer monómetro.

[2161] METTE (1963: 81) reconoce la imposibilidad de asignar un lugar a esta expresión, pero no puede evitar sugerir entre interrogaciones un canto del coro.

[2162] ESTESÍCORO, 236 Page; HESÍODO, *Catálogo de las mujeres* 217A M-W^3 (= *Papiro de Michigan* inv. 1147 [cf. RENNER (1978: 282-287)]); ACUSILAO, *FGrHist* 2 F 33.

[2163] EURÍPIDES, *Bacantes* 337-342; DIODORO SÍCULO, IV 81, 4.

[2164] DIODORO SÍCULO, IV 81, 4; HIGINO. *Fábula* 180; NONO, *Dionisíacas* V 287-551.

[2165] Creo que el primer testimonio es CALÍMACO, *El baño de Palas* (V) 107-116; luego, OVIDIO, *Metamorfosis* III 138-255; HIGINO, *Fábulas* 181.

[2166] Cf. Test. 78.

[2167] Cf. Test. 93b.

[2168] Cf. LIBRÁN MORENO (2004b: 46-48).

[2169] Cf. SÉCHAN (1926: 132-138); WEBSTER (1967: 145s.); TRENDALL - WEBSTER (1971: 62); KOSSATZ-DEISSMANN (1978: 142-165); *LIMC,* «Aktaion», 1981 (Guimond).

[2170] El núm. 81 en el artículo del *LIMC* (cf. nota anterior).

[2171] Cf. la Introducción a esa obra.

[2172] Cf. Test. 2.

[2173] Cf. nota previa.

[2174] Cf. sobre este punto de las reposiciones de las obras de Esquilo, cf. el grupo «m» de los Testimonios.

[2175] PÓLUX, 4, 141.

[2176] No obstante, siempre existe la posibilidad de que la referencia de Pólux fuera a alguno de los otros poetas trágicos que compusieron una tragedia sobre este héroe: Frínico, Yofonte o Cleofonte.

[2177] P. ej.: *Las arqueras, Sémele, Penteo* (Droysen), donde se percibe claramente la progresión narrativa del tema de Dioniso; o también: *Atamante, Las arqueras, Penteo* (Hartung). Ambas propuestas son coherentes en sí mismas, pero el problema surge cuando alguna de estas obras es separada a otra trilogía porque parece más adecuada.

[2178] Cf. la Introducción a la obra homónima.

[2179] METTE (1963: 133-136). En la misma línea DEFORGE (1986a: 152-154) añade *Atalanta* como drama satírico. Cf. las introducciones a esas obras.

[2180] No convendría olvidar que la primera y tercera pieza están incluidas en el Test. 92b como parte de ese grupo de obras que causaron problemas a Esquilo por difundir de alguna manera aspectos de los misterios eleusinios.

[2181] Dentro de ese esquema-tipo del héroe cazador, estas palabras parecen emparejar bien a Acteón con Hipólito.

[2182] ARISTÓTELES, *Historia de los animales* 572 ª 8ss.

[2183] El término que, como parece indicar el contexto, se va a convertir en insulto es *hippomaneîn,* que significaría algo así como «sentir una excitación sexual semejante a la de una yegua».

[2184] En este comienzo de verso el texto transmitido está claramente corrupto, y se han propuesto múltiples conjeturas (cf. aparato crítico de Radt). La más aceptada: «por obra del pudor».

[2185] También en el segundo verso hay una palabra corrupta, igualmente con múltiples conjeturas, entre las que destaca «desconocedoras», referido a las doncellas que aún no han tomado contacto con el lecho nupcial.

[2186] El texto generalmente admitido, producto de una conjetura, dice literalmente: «el disparo de miradas», en claro paralelismo con *Odisea* IV 150 («los disparos de los ojos»). A partir de aquí me permito la libertad lingüística ofrecida arriba.

[2187] ESQUILO, Fr. 243 R.

[2188] Para el contexto de la fuente, cf. fragmento anterior.

[2189] A juzgar por el testimonio de la fuente, este pasaje iba poco después del transmitido en el fragmento anterior. Ahora bien, este hecho ha dado lugar a un problema interpretativo, en especial de su parte final («como el del buen entendido en yeguas»). Cf. el excelente material agrupado por Radt, en apoyo de la interpretación que excluye seguir la explicación de Antígono. centrada en la mención de la yegua, sino que más bien habría que pensar en una alusión genérica en el sentido de que es también agudo y

observador para las demás cosas aquel que tiene buen ojo para los animales, que aquí están simbolizados en la mención de la yegua (Radt pone el paralelo de *Agamenón* 795, siguiendo con ello una línea interpretativa que arranca ya de Welcker). De todas formas, he optado por hacer una traducción literal, dada la imprecisión contextual de los fragmentos.

2190 Aunque en la fuente no se precisa la obra esquílea concreta, se suele admitir la adscripción a *Las arqueras* dada esta alusión a Acteón, y una vez que se ha aceptado la probable temática argumental general de esta tragedia.

2191 Es una clara referencia a la muerte del héroe, lo que sería expuesto en una escena narrativa de mensajero, a la que METTE (1963: 135) adjudica también el Fr. 372, sin título.

2192 Aunque la fuente no nos transmite el título de la obra, este fragmento suele adscribirse a esta tragedia por su contenido, como sucede en el Fr. 244.

2193 También lo relativo al número y nombre de los perros de Acteón experimentó diversas variantes mitográficas: desde los cuatro de Esquilo hasta los ochenta y uno de Higino, pasando por los treinta y ocho de Ovidio (para los pormenores de las fuentes en cada caso, cf. RUIZ DE ELVIRA [1975: 183-185]). Restringiéndonos aquí a los de Esquilo, todos ellos son nombres en buena medida parlantes: Córax es el «cuervo»; Harpía puede estar relacionado con el apelativo genérico de esos seres femeninos monstruosos del mito griego caracterizados por su función de «raptoras», aunque también podría ponerse en relación con la Harpía esposa del viento Céfiro *y* madre de diversos caballos famosos por su velocidad; Caronte coincide con el nombre del siniestro personaje que hace de barquero en la laguna del Aqueronte; y Licotas significa «alobado».

2194 Esta glosa de Hesiquio exige varias puntualizaciones. Sobre el sustantivo, se trata claramente de un tipo de prenda de vestir que iba ceñida al cuerpo, como se deduce fácilmente de su etimología y por su empleo en este sentido así como en los probablemente derivados de él: «venda» en contextos médicos o «ceñidor» de mujer; por todo ello no es de extrañar que, por ejemplo, METTE (1963: 136) sugiera que esta expresión proviene de un canto coral de las compañeras de caza, dada la temática supuesta de la obra. Ahora bien, de la glosa parece deducirse con seguridad que el término *zôma* como prenda de vestir era desconocido en la época del lexicógrafo, que no duda en precisar que se trata de un tipo de vestido, lo cual está en consonancia con la selección de empleos del Liddell-Scott-Jones, en cuyo artículo vemos que el apartado primero, como vestido, aparece restringido prácticamente a Homero. Respecto al adjetivo *pezophóros.* Hesiquio presenta dos interpretaciones, que vuelven a repetirse en otros lexicógrafos (cf. aparato de fuentes de Radt), aunque ya no como variantes interpretativas de una misma realidad material, sino como el empleo de una misma palabra para dos cosas distintas (los vestidos *pezophóroi* eran o bien los que llevaban una franja o bien los que llegaban hasta los pies, cf. PÓLUX, 7. 63). Creo que podemos adoptar con plena seguridad la primera significación para el pasaje esquíleo.

2195 Cf. Test. 78.

2196 Sólo una mala lectura en el testimonio del Fr. 246a ha llevado en ocasiones

(Nauck[2]) a suponer que el título era realmente *Las nodrizas de Dioniso.*

2197 *Los regresos* 7 Bernabé.

2198 Escolio a ARISTÓFANES, *LOS CABALLEROS* 1321: «Se cuenta que Medea coció a las nodrizas de Dioniso y las hizo rejuvenecer».

2199 HIGINO, *Fábula* 182, 2: «Ellas (las ninfas Dodónidas) en el monte Nisa disfrutaron de un regalo de su discípulo, que se lo había pedido a Medea, y tras abandonar la vejez fueron cambiadas en jóvenes».

2200 OVIDIO, *Metamorfosis* VII 294-296: «Líber había visto desde lo alto los prodigios de tan grande mutación y, advertido de que era posible devolver a sus nodrizas los años de la juventud, recibe este obsequio de la colquidense». Inmediatamente antes el poeta ha descrito con pormenor el rejuvenecimiento de Esón y, antes de entrar en una también amplia narración de la muerte de Pelias, intercala someramente esta referencia a las nodrizas de Dioniso, donde emplea el recurso de la poción visto en *Los regresos.* Sobre la fuente de Ovidio ha habido cierto debate: unos creyeron que el poeta de Sulmona tenía delante la propia obra de Esquilo; otros se limitaron al argumento-fuente de este Fr. 246a; otros lo ponen en relación estrecha con el fragmento épico (cf. DI MARCO [1982: 91-97]).

2201 Estos sátiros-maridos habrían desempeñado también una tarea educativa con el niño Dioniso, lo que está refrendado por el rasgo frecuente de Sileno como pedagogo (cf. SEAFORD [1976: 213, n. 29]).

2202 En su reseña a la primera edición (1944) del libro de Brommer sobre las representaciones satíricas en los vasos griegos, en *JHS* 70 (1950) 86.

2203 SIMON (1981: 26-28) proponía dos nuevos vasos. Cf. su artículo «Sile-noi», en el *LIMC* (1997).

2204 Cf. DI MARCO (1982: 82-89). También *SATYRSPIEL* (1999: 199-201).

2205 KAIBEL (1895: 88ss.).

2206 MAASS (1913).

2207 KERÉNYI (1961).

2208 Cf. la Introducción a *Sémele.*

2209 GANTZ (1980a: 158).

2210 FERECIDES, *FGrHist* 3 F 113.

2211 SIMÓNIDES, 548 Page.

2212 *Los regresos* 7 Bernabé.

2213 Cf. Introducción a la obra.

2214 El verbo en participio indica que el sujeto era femenino, por lo que se ha sugerido que la alusión es a Medea (METTE [1963: 148] pone además las palabras en boca del coro). *SATYRSPIEL* (1999: 202) sugiere que pertenecía a una narración de las nodrizas, que contaban la infancia del dios.

2215 El texto de la glosa está un tanto corrupto y, dada la mención de Hiponacte, algunos editores han asignado la cita al poeta yámbico (HIPONACTE, 146b West), aunque otros la siguen atribuyendo a Esquilo, y Radt lo recoge con interrogante.

[2216] El empleo de la forma dialectal *pédoikos,* frente al *métoikos* que cabría esperar, podría apoyar la sugerencia de que esta expresión estaba en un pasaje lírico: por supuesto que en el doblete *pedá/metá* —de origen distinto, como bien atestigua el micénico, aunque con escasa diferencia semántica, lo que llevó a la eliminación de la pareja— la forma *pedá* fundamentalmente fue la opción del lesbio y del beocio *(petá),* pero no es menos cierto que también la encontramos en dialectos occidentales, en especial en compuestos, a lo que habría que añadir la aparición del término *pédoikos* en PÍNDARO, *Fr.* 25 Sn-M.

[2217] Cf. la Introducción a *La(o)s lemnia(o)s,* obra que tal vez trataba este episodio.

[2218] Escolio a APOLONIO DE RODAS, I 769-773.

[2219] HERODORO, *FGrHist* 32 F 6.

[2220] APOLONIO DE RODAS, I 633.

[2221] La trama esquílea difiere totalmente, pues, de la homónima pieza euripídea. Y es paralela a *Las lemnias* de Sófocles.

[2222] Cf. en la Introducción a *Las lemnias* lo dicho en relación con la hipótesis de Deforge, que adelanta la *Hipsípila* al segundo puesto argumentando a favor de una estrecha trama argonáutica.

[2223] Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 212.

[2224] Forma hipocorística por Hipsípila (cf. fuente del Fr. 212). Aunque la fuente no precisa la obra, lógicamente todos los críticos aceptan la adscripción a esta tragedia.

[2225] Dado que la morfología de la palabra permite suponer un sujeto femenino plural, se ha pensado que la alusión era a las mujeres de Lemnos, libres ya de sus maridos y que también se han cortado el cabello en su rechazo del papel tradicional de mujer.

[2226] *Il.* II 724-725.

[2227] PROCLO, *Crestomatía* 80 Seve.

[2228] PROCLO, *Crestomatía* 206 Seve.

[2229] PÍNDARO, *Pítica* I. 50-7.

[2230] Por un escolio a la obra de Píndaro (= BAQUÍLIDES, *Fr.* 7 Sn-M).

[2231] Para esta Introducción me ha sido muy provechoso el trabajo de GUZMÁN HERMIDA (2005). Cf. también MÜLLER (2000: 38-64), y JOUAN - VAN LOOY (1998-2003: VIII/3, 272-277).

[2232] Cf. Test. 78.

[2233] DIÓN DE PRUSA, *Discursos* 52 y 59 (este último específicamente sobre la versión de Eurípides). No doy aquí la traducción porque puede consultarse en el vol. 232 de esta misma BCG, dedicado a Dión de Prusa (discursos XXXVI-LX). Cf. también JOUAN (2002) sobre la huella de la adaptación esquílea en el Discurso 9.

[2234] CALDER (1970: 174), entre otros, piensa que la pieza comenzaba por la Párodos, como *Persas* y *Suplicantes,* basándose en que Dión dice que Esquilo hacía entrar al coro «de forma simple». Pero tal vez lo que está queriendo decir Dión es que Esquilo actuaba de forma distinta a Eurípides, cuyo coro se entretenía en justificar su

falta de atención al héroe.

[2235] TAPLIN (1977a: 429s.) lo niega, y piensa que se trata simplemente de una añoranza del héroe por su tierra, lo que podía suceder en cualquier parte de la tragedia.

[2236] Frente a los recursos empleados por Sófocles y Eurípides para engañar al héroe. Cf. los párrafos 5-6 del Discurso 52 de DIÓN DE PRUSA.

[2237] Suele pensarse que se acudía al episodio de Palamedes, héroe próximo a Filoctetes.

[2238] AVEZZÙ (1988: 105) sugiere incluir en este punto de la obra, en el estásimo que seguiría al episodio segundo recién mencionado, el Fr. papiráceo 451q, que en su momento Lloyd-Jones (cf. nota a ese fragmento) proponía adscribir al *Filoctetes.* Avezzù lo sugiere en paralelo a los vv. 410-418 de la adaptación sofoclea, tras la falsa información de Neoptólemo en Sófocles, que aquí debía correr a cargo de Odiseo.

[2239] ASPASIO. *Comentarios a la Ética Nicomaquea* 1150^{b}8s. *(CIAG* XIX/1, p. 133 Heylbut): «De igual forma que el Filoctetes de Teodectas *(TrGF* 72 F 5b), queriendo ocultar a los compañeros de Neoptólemo que había sido mordido por una víbora, aguanta hasta un punto, pero al final, dado que no puede soportar la desmesura de los dolores, se queda al descubierto. De la misma manera lo (a Filoctetes) habían presentado Sófocles y Esquilo».

[2240] Cf. MÜLLER (2000: 61-64).

[2241] DIÓN DE PRUSA, *Discursos* 52, 2: «Filoctetes había sido privado de las armas por Odiseo y llevado él mismo a Troya, sobre todo de forma voluntaria, pero también en alguna medida empujado por un convencimiento forzado, dado que se encontraba privado de las armas, que le proporcionaban tanto el sustento en la isla como el coraje en tal enfermedad, juntamente con el buen nombre».

[2242] Para LUZZATTO (1980: 121 s.) esa segunda causa (el «convencimiento forzado») se alcanzaba a través de la intervención del coro. AVEZZÙ (1988: 106) llega incluso a sugerir un *deus ex machina,* a cuya escena pertenecería el Fr. 251, en el que, siguiendo la lectura de los manuscritos, entiende el participio verbal como femenino, lo que supondría que era una diosa la que ahora aparecería.

[2243] Cf. Introducción a esa obra.

[2244] Cf. nota al hipotético *Tenes.*

[2245] En realidad, la unión con *Los Heraclidas* ya había sido propuesta por ZIELINSKI (1921-1922) y aceptada por UNTERSTEINER (1942).

[2246] Cf. nota primera al Fr. 281a.

[2247] TAPLIN (1977a: 430, n. 1).

[2248] Es el momento en que Dioniso decide pesar los versos de uno y otro poeta para ver quién es mejor: comienza Eurípides (v. 1382) con el verso inicial de su *Medea*, y Esquilo pone en el otro platillo de la balanza este verso, del que los diversos escoliastas comentan que procedía de su *Filoctetes.*

[2249] Radt, recuperando una antigua propuesta de Hermann, pone estas palabras en boca del propio héroe doliente (cf. en igual sentido Werner).

[2250] El Esperqueo es un río que fluye por encima del paso de las Termópilas desembocando en el golfo de Malia (cf. en nota siguiente la posible incidencia de este hecho geográfico en las diversas tentativas de interpretación literaria del fragmento).

[2251] Normalmente se piensa que es el primer verso de la tragedia, dado que con él responde a Eurípides, que ha utilizado el primero de su *Medea,* pero hay voces en contra (cf. Introducción a la obra).

[2252] Aquí la *Suda* no hace más que recoger una tradición paremiográfica, prueba de la aceptación que llegó a adquirir esta reflexión de Esquilo. De los testimonios paralelos que recoge Radt es curioso destacar el hecho de que los más antiguos, Plutarco y Diogeniano, no incluyen la paternidad esquílea, sino que se limitan a recoger el pensamiento, y hay que esperar a la *Suda* para encontrar la primera mención expresa de nuestro poeta: evidentemente la enciclopedia bizantina toma la información de algún lugar que no nos ha llegado. De todas formas, el caso de Diogeniano es menos llamativo porque lo que ha llegado a nosotros bajo su nombre es un resumen de un resumen, y en este proceso es verosímil que se eliminen los datos eruditos de autores y obras concretas.

[2253] Suele entenderse aquí una referencia al lugar donde Filoctetes fue mordido por la serpiente, probablemente Crisa, un islote próximo a Lemnos, de acuerdo con las versiones de los otros trágicos, y tal vez apoyado por la conjetura propuesta en el Fr. 451s88 (cf. notas a ese fragmento).

[2254] Aunque en la fuente no se precisa la obra concreta, desde los primeros momentos todos han coincidido en adscribir este fragmento al *Filoctetes.*

[2255] CRATES DE MALO. 28 Helck.

[2256] En el pasaje paralelo de EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1748. 56, se da una explicación más pormenorizada: la frondosidad del follaje es «la causa del aspecto sombrío de la madera debido a la sombra».

[2257] Falta una sílaba en este punto para completar el trímetro yámbico. Los editores modernos suelen proponer algún monosílabo, frente a la forma femenina del participio que presenta el escolio-fuente del fragmento, lo que implicaría un sujeto femenino, es decir, que una mujer colgaba el arco de Filoctetes. Basándose en la lectura antigua. Avezzù sugiere un *deus ex machina* protagonizado por una diosa (cf. Introducción a la obra).

[2258] Esta imagen del arco colgado de la rama de un árbol se reproduce con precisión en diversas cerámicas.

[2259] Aunque la fuente no lo menciona, desde época temprana todos coinciden en adscribir el fragmento a esta tragedia, dado el personaje a cuyo cargo está el texto transmitido.

[2260] La parte inicial del primer verso, realmente Plutarco nos la transmite de forma no textual, y han sido múltiples los intentos de reconstruirlo. Aquí sigo la propuesta de Nauck[2].

[2261] En el segundo verso hay una palabra corrupta, lo que ha llevado a retocar incluso el entorno: a mi juicio, dada la idea del inicio, donde se destaca el hecho de que la serpiente no soltó la presa, pienso que aquí, en lógica correspondencia, se está haciendo

alusión a que la serpiente dejó dentro de la carne del pobre Filoctetes clavados los dientes, aunque el estado de las cosas permite también suponer la referencia a la inyección de veneno. Por derroteros semejantes DE STEFANI (1996: 95-97) propone «de las mandíbulas».

2262 Sobre su interpretación dentro de la obra, cf. la Introducción.

2263 Es el mismo contexto que el fragmento anterior.

2264 EURÍPIDES, *Fr.* 792 K.

2265 Podría pertenecer a la escena del ataque de la enfermedad (cf. Introducción).

2266 Aunque la fuente no precisa ni el autor ni la obra, la crítica ha aceptado desde los primeros momentos la adscripción a esta pieza de Esquilo, dados la alusión y el contenido.

2267 Cf. la coincidencia de esta exclamación con el comienzo del fragmento siguiente transmitido por Estobeo. Esta alusión en Máximo de Tiro ha sido la base de la atribución del Fr. 255 al *Filoctetes*, puesto que en Estobeo sólo se precisa que la reflexión era de Esquilo sin más, y el sentido general del texto no presenta elementos concretos que permitan la adscripción.

2268 La adjudicación de estas palabras al infortunado héroe, así como la adscripción del fragmento a esta tragedia, se fundamentan en el testimonio de la fuente del fragmento anterior (cf. nota correspondiente).

2269 Sobre su posible ubicación en la obra, junto con el fragmento anterior, cf. la Introducción.

2270 Para una erudita digresión sobre esta glosa, cf. TSANTSANOGLOU (1984: 53s.).

2271 Sobre el repertorio léxico para el saltamontes, cf. GIL (1959: 166s.).

2272 Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 210.

2273 A grandes rasgos podrían establecerse dos grupos generales: en unos casos se trata de una elección (entre una vida larga o la vista; entre la posesión del arte adivinatoria y ser ciego o tener una vida sana y corta); pero en otros casos estamos ante un castigo (haber mostrado a Frixo el camino a la Cólquida, cuando iba montado en el camero de vellón de oro, o sea, el futuro vellocino de oro; o, más general, haber dado a conocer a los hombres el futuro o los planes de los dioses).

2274 También son diversos los motivos de este castigo, pero casi siempre se relacionan con su poder de mostrar el futuro a los hombres.

2275 ASCLEPÍADES DE TRÁGILO, *FGrHist* 12 F 31.

2276 En este caso no aparece recogido en el *Catálogo* (cf. Test. 78), aunque podría estar en la debatida quinta columna de Dieterich, a la derecha de *Las Fórcides* (cf. Introducción General).

2277 En alguna ocasión se ha adscrito a esta obra el Fr. 282, sin título, donde se han creído ver aludidas las Harpías. Al igual que con el Fr. 451 s8 (cf. nota a ese fragmento).

2278 APOLONIO DE RODAS, II 178-497.

2279 DEFORGE (1987: 30s.).

2280 En ocasiones se ha supuesto que Apolonio de Rodas (cf. nota previa) seguía de

cerca la obra esquílea en su narración del episodio (STOESSL [1937: 162ss.]). Por el contrario, VIAN, en su edición de Apolonio de Rodas (París, 1974, tomo I, p. 149), sostiene que la técnica narrativa empleada es buen ejemplo de las tendencias de la poesía helenística.

2281 DEICHGRÄBER (1974: 13-17).

2282 Para esta representación de las Harpías en Esquilo, cf. la alusión a ellas en *Euménides* 50-51.

2283 Cf. TRENDALL-WEBSTER (1971: 58-61); KOSSATZ-DEISSMANN (1978: 118-127); *LIMC*: «Argonautai» (Blatter, 1984).

2284 Cf. Test. 55a.

2285 BROADHEAD en su edición de *Los persas,* Cambridge, 1960, pp. lvss., se muestra muy escéptico, después de pasar revista a algunos intentos de interpretación: Ahrens y Murray hablan de la alegría de la victoria que se celebraba en *Persas,* tras lo que el drama satírico con el tema del fuego era una exaltación ritual con las carreras de antorchas, así como sugerían una purificación a través del fuego de todos los lugares en los que subsistía la polución persa. Ultimamente se ha orientado la búsqueda por aspectos más generales. FLINTOFF (1992) detecta dos lazos temáticos o de imagen: la imagen del yugo y el carro, y el motivo de la comida, aspectos que se mantienen en buena parte de las piezas, lo que lleva a concluir que la tetralogía se centraba en las relaciones entre el hombre impío y orgulloso y el mundo que se alimenta de su hambre y de su vanidad. MOREAU (1992-1993) analiza en profundidad las obras y propone un sugerente y amplio bloque de elementos comunes entre las cuatro piezas o al menos entre varias de ellas: la transgresión, el castigo, la adivinación, el enfrentamiento griegos-bárbaros, el accidente del carro, el sueño profético de la reina, etc.

2286 BIÓN DE BORÍSTENES, 14 Kindstrand.

2287 EURÍPIDES, *Fr.* 213.4 K. Pertenece a la *Antíopa,* como nos lo atestigua Estobeo, que es la fuente que da los cuatro versos de que consta el fragmento.

2288 Este comienzo del primer verso, desarrollado de forma menos sujeta al original, quiere decir: «una y otra vez los manjares, que al final no resultaban tales manjares porque se veía privado de ellos al ir a hincarles el diente…».

2289 En clara alusión al permanente acoso de las Harpías.

2290 EURÍPIDES, *Fr.* 670 K.

2291 CRATINO, 47 K-A.

2292 Sobre todo a partir de este fragmento es de donde deduce Deichgräber la existencia de un personaje distinto del héroe, un Vecino, como relator de la situación penosa de Fineo.

2293 CRITIAS, 7 Nauck² (SNELL excluye este fragmento en su ed. de Critias en *TrGF* 43, 1986, 2.ª ed., porque, siguiendo una sugerencia de Wilamowitz, lo considera perteneciente a la obra en prosa del autor griego, por lo que remite al Fr. 65 de los *Presocráticos* de DIELS-KRANZ).

2294 Referencia a las Harpías.

[2295] Sigo el texto editado por AMARANTE (1998: 137s.).

[2296] FERECIDES DE ATENAS, *FGrHist* 3, Fr. 165.

[2297] ÍBICO, 292 Page.

[2298] TELESTES, 812 Page.

[2299] Cf. Test. 78.

[2300] ARISTÓTELES, *Poética* 1455b35ss.: «Hay cuatro tipos de tragedia…: la compleja…; la patética…; la de caracteres…; y en cuarto lugar † †. como, por ejemplo. *Las Fórcides,* el *Prometeo* y cuantas tienen lugar en el Hades».

[2301] A veces se ha pensado que tenía tratamiento de drama satírico apoyándose en el Fr. 261. *SATYRSPIEL* (1999: 207) sigue manteniendo la posibilidad, aunque lo incluye en el apartado del material inseguro y, en consecuencia, se ve obligado a excluirlo de la tetralogía sobre Perseo, ocupada por *Los arrastradores de redes.*

[2302] *Ilíada* XIV 319-320.

[2303] En ocasiones se ha propuesto la existencia de un poema épico sobre Perseo, una *Perseida,* anterior incluso a la *Ilíada.*

[2304] FERECIDES. *FrGHist* 3 F 10. 11 y 12.

[2305] A veces se ha atribuido a la obra esquílea una fecha muy temprana *(circa* 490 a. C.), basándose en testimonios iconográficos (HOWE [1953]), lo que daría lugar a suponer que su adaptación es anterior a la de Ferecides. Sin embargo, incluso en ese caso —improbable, cf. más abajo—, la opinión general sugiere que la versión del logógrafo es más antigua, y que Esquilo introducía una serie de innovaciones, tal vez compartidas incluso por Píndaro (cf. *Píticas* X 44-48, XII 6-21). SÉCHAN (1926: 108s.) piensa en sentido contrario.

[2306] Es claro que ellas mismas no podían ser el coro, dado que eran sólo tres.

[2307] Cf. el coro de Oceánides del *Prometeo encadenado.*

[2308] A veces se han atribuido a esta pieza los dos fragmentos del *POxy* 230 (cf. SÓFOCLES, *Frs.* 574-575, recogidos con notas en el vol. de los *Fragmentos* sofocleos en esta misma colección). KANNICHT - SNELL los editan en *TrGF Adespota* 700.

[2309] Para la defensa de una etapa muy temprana en la carrera de Esquilo, HOWE (1953) propuso la primera década del siglo v a.C.

[2310] Cf. fuente del Fr. 261.

[2311] Para un riguroso estado de la cuestión, cf. GOINS (1997), que propone concretamente los años 461 o 460. En términos semejantes se expresa OAKLEY (1988), que estudia con detenimiento la cratera de Metaponto —*circa* 460 a. C.— y la pone en relación directa con esta pieza esquílea, dado que interpreta el reverso de la vasija como una escena entre las tres Grayas.

[2312] Cf. LUCAS (1993).

[2313] AÉLION (1983: vol. 1, 266ss.) defiende esta opción, retomando una sugerencia de Welcker, que inventaba así una *Dánae* esquílea. Ahora Aélion apoya su hipótesis sobre bases preferentemente iconográficas, presentadas por HOWE (1953), aunque se encuentra con la cuestión espinosa de la cronología, ya que los tres vasos aludidos

pertenecen al primer decenio del siglo —Aélion aporta uno nuevo, del tercer cuarto—. Me atrevería a decir que esta propuesta se defiende mejor por el lado estrictamente literario que por el iconográfico: la unidad narrativa de la trilogía es así más estrecha, puesto que está netamente centrada en la figura de Perseo, de su nacimiento a su apoteosis. GANTZ (1980a: 150) piensa en *Los constructores de tálamos*, abriendo el conjunto.

2314 Esta hipótesis tendría como idea última del conjunto el cumplimiento del oráculo de Acriso, lo que desplazaría en alguna medida la figura de Perseo. La propuesta de una obra de temática próxima al *Dictis* de Eurípides (WARTELLE [1971: 30]), para la que Wilamowitz había inventado el título de *Los seri-fios,* me parece la opción menos acertada, porque su materia argumental estaría en cierto conflicto con *Polidectes.*

2315 Esta referencia a una cueva ha llevado en ocasiones a suponer la existencia de un decorado de fondo en la escena, pero TAPLIN (1977a: 455) piensa que no es necesario.

2316 ESCIRAS, 1 K-A.

2317 El problema mayor de este testimonio, complementado por los siguientes, es determinar qué pertenece realmente a Esquilo. La información de Eratóstenes por sí sola excluiría el dato de que el héroe recibió la hoz de Hefesto, dato que obtenemos de las otras fuentes. En esta línea sería verosímil suponer que también otros dioses (Hermes. ¿Atena?) le hicieron donación de los restantes objetos (cf. la Introducción), puesto que parece evidente que en la versión de Esquilo estaba ausente la visita a las ninfas.

2318 Lógicamente aquí el texto está corrupto (para las diversas conjeturas, cf. el aparato crítico de Radt).

2319 Sigo el texto editado por AMARANTE (1998: 149 s.).

2320 Amarante, siguiendo en esta ocasión a Gomperz, se resiste a reconstruir el texto del papiro. Sin embargo, reúno en nota, a título informativo, las dos reconstrucciones más aceptadas. SCHOBER (1923): «Esquilo en *Las Fórcides* y el autor del *Egimio* dicen que todas ellas tenían un único ojo y un solo diente…». Radt mantiene esta versión, aunque sugiere que tal vez se trata de una alusión a los vv. 794ss. del *Prometeo* conservado. Por su parte, LUPPE (1995): «Los órficos presentan a las Gorgonas habitando en el Hades y encargadas de la custodia de los caminos. Lo mismo dicen Esquilo en *Las Fórcides* y el autor del *Egimio».*

2321 Cf. Test. 78.

2322 Un sustantivo, que hay que diferenciar de *Los frigios (Phrúgioi).* un adjetivo, título de otra posible pieza esquílea (cf. Introducción a esa obra).

2323 Cf. *Catálogo.* Frs. 263 y 272, así como algunos escolios mencionados más abajo.

2324 Cf. SOMMERSTEIN (2002).

2325 Disponemos al menos de tres: el propio doble título, aunque sea posterior a la primera representación, pone bien de manifiesto la trama general; también informa en el mismo sentido un fragmento de Aristófanes (ARISTÓFANES, *Fr.* 696 K-A = ESQUILO. *Test.* 103), donde, tras mencionar el título, se alude a la ida del rey troyano a recoger el cuerpo

de su hijo; finalmente, el testimonio de Demetrio Lacón (Fr. 272a) permite, a pesar de su mal estado, da a entender una acción semejante.

2326 A la bibliografía convencional sobre este punto (cf. la Introducción a *Los mirmidones)*, hay que añadir los artículos del *LIMC* dedicados a Héctor (O. TOUCHEFEU, 1988) y a Aquiles (A. KOSSATZ-DEISSMANN, 1981).

2327 P. ej., para MASSEI (1969: 171ss.): la cratera de Polignoto en Viena (450-440 a.C.), un relieve melio de Toronto (450-440 a. C.), un fragmento de un vaso apulio en el Metropolitan Museum de Nueva York (400-390 a. C.) y la famosa cratera de San Petersburgo (370-350 a.C.). Kossatz-Deismann añade algunos más: núms. 559 y 663 en su «Achilleus» del *LIMC* (cf. la nota anterior).

2328 De otro lado, dada la presencia de diversos personajes (Andrómaca, Tetis, Néstor, Briseida, etc.) en estos vasos, se ha sugerido en ocasiones la participación de alguno de ellos en la acción dramática, pero esto es ya cosa más incierta, aunque en modo alguno desdeñable.

2329 Cf. la Introducción a esa obra sobre la cuestión de si la acción transcurría dentro de la tienda o delante, así como la sugerencia de TAPLIN (1972: 68s.), para defender el primer criterio, que tal vez en esta última pieza de la trilogía tenía una incidencia mayor.

2330 El título de *Los frigios* a veces ha creado más confusión que ayuda. Sin embargo, el ya aludido Test. 103 parece dejar clara la naturaleza de los que «vienen a recuperar, colaborando con Príamo, el cadáver de Héctor». Así, habrá que desechar la vieja propuesta de Hermann, que pensaba en prisioneros troyanos en el campamento griego, en la idea homérica de la llegada subrepticia y nocturna de Príamo. A su vez, la denominación de «frigios» suele entenderse como sinónimo de «troyanos», y así la identificación del Fr. 446 se adscribe a esta tragedia. No obstante, STALTMAYR (1991) defiende que en Esquilo el término alude aún a auténticos frigios (en p. 369 n. 12 hace un pequeño estado de la cuestión), lo que lleva fácilmente a la conclusión de que en tal caso tiene que tratarse de esclavos frigios. En mi opinión, tal vez es intrascendente determinar este punto, porque lo importante es la impronta oriental que Esquilo persigue por contraposición al contexto griego de Aquiles, y este cometido ya se consigue con la propia figura de Príamo, como queda bien patente en algunas piezas de cerámica. Más importante para la interpretación general de la obra me parece el hecho de si eran esclavos o libres: a partir de *Il*. XXIV 148ss. y, sobre todo, del contexto sociológico de la Tragedia, prefiero pensar que eran consejeros del rey, o simplemente hombres libres.

2331 Además de las lógicas razones de técnica dramática —Esquilo tiene necesariamente que dar entrada a un coro—, tal vez deba verse en esta divergencia con Homero una manifestación más del entorno social de la Tragedia —otro ejemplo excelente es el Pelasgo de *Suplicantes*— frente al individualismo de los héroes épicos.

2332 Cf. Test. 1, 6, que certifica la existencia de un breve diálogo entre Aquiles y Hermes al comienzo.

2333 Cf. Test. 103, ya mencionado.

2334 En paralelo a la primera tragedia de la trilogía (cf. Introducción a *Los*

mirmidones).

[2335] Test. 1, 6; y un escolio a ARISTÓFANES, *Ranas* 911 (cf. el texto en nota a la Introducción de *Los mirmidones).*

[2336] El problema reside en el rigor que deba aplicarse a la expresión imprecisa de «al comienzo» *(en arkhaîs)* en el Test. 1, 6.

[2337] Al menos desde CROISET (1894: 171) hasta WEST (2000: 341). En cualquier caso, dada la persistencia del héroe en su actitud silente, hay que aceptar la sugerencia de SOMMERSTEIN (1996: 345) de que en este primer momento el intento del dios resultaba fallido.

[2338] GARZYA (1997d: 206).

[2339] Esta magnificencia oriental queda bien de manifiesto en la representación de Príamo en la famosa cratera apulia de San Petersburgo *(circa* 350 a. C.).

[2340] Entre la Párodos y el encuentro con Príamo a veces se ha supuesto una breve escena de mensajero, donde algún personaje anunciaría la partida de Troya del soberano con sus grandes regalos como recompensa del troyano y sus intenciones (p. ej., CROISET [1894: 173s.]). GARZYA (1997d) sitúa aquí la escena entre Hermes y Aquiles.

[2341] Cf. las notas pertinentes en los respectivos fragmentos. A este encuentro adscribe METTE (1959) los Frs. 296, 451r y 451s Frs. 83-84 y 86-87 (cf. notas a cada uno de ellos). También Mette reconstruye un complejo e improbable fragmento (núm. 524 de su edición), juntando dos citas de Estobeo y un ínfimo resto papiráceo (cf. nota a Fr. 451m. 39), pero a veces la crítica ha considerado la posibilidad de que sí perteneciese a esta tragedia la primera de esas dos máximas (ESTOBEO, III 4, 16 = *TrGF Adespota* 519: «No hay que tener en exceso una manera de ser apresurada»).

[2342] Es lo que GARZYA (1997d: 207) llama los «approcci reiterati» característicos de estas obras esquíleas.

[2343] P. ej., GARZYA (1997d: 204-206) supone que debía de haber un amplio período de intentos de persuasión, y sugiere que, además de Hermes (mandato de Zeus) y Príamo (argumento del padre), intervenían Andrómaca (argumento de su desgracia como viuda y de la de su hijo: cf. nota a Fr. 267) y Atena (argumento del inminente destino funesto del propio Aquiles), y que es esta última ante la que el héroe al final cedía, lo que supone un claro contraste frente a la sencillez de la resolución homérica ya mencionada. La presencia de Atena la fundamenta en su presencia en algunos vasos, p. ej., en la aludida cratera de San Petersburgo, que otros interpretan como un recurso iconográfico tradicional.

[2344] *Ilíada* XXII 351.

[2345] Escolio a HOMERO, *Ilíada* XXII 351: «Se expresa de forma hiperbólica. Pero Esquilo sí que representó en *Los frigios* lo del oro en peso equivalente al cuerpo de Héctor». DÍFILO, 32, 7-8 K-A: «Compré un congrio y, como Príamo con Héctor, cuanto pesó tanto pagué». LICOFRÓN, 269-273: «Y, habiendo recibido del toro muerto (Héctor) el precio pesado en la balanza de exacto platillo, en ella igual rescate de brillantes lingotes pactolios que poner tendrá si quiere entrar en la copa de Baco» (trad. de M. y E. Fernández Galiano). Y el escolio a este pasaje de Licofrón comenta: «Homero dice

simplemente que Aquiles recibió regalos a cambio de Héctor, mientras que Licofrón y algunos otros que recibió una cantidad de oro pesado en balanza equivalente a aquél». Tomo de RADT (p. 365) estos testimonios, a los que él añade alguno más.

2346 Cf. MOREAU (1996: 7s.); GARZYA (1997d: 210).

2347 *Il.* XXIV 486ss.

2348 Cf. la Introducción a *Los mirmidones.*

2349 SOMMERSTEIN (1996: 346), basándose primordialmente en el Fr. 264, que interpreta en el sentido de la dulzura de Héctor (cf. nota a ese fragmento).

2350 Cf. Test. 1, 5-6.

2351 Cf. nota pertinente en la Introducción a *Níobe,* y en particular los escolios al *Prometeo encadenado* 436 y 437.

2352 Suele verse aquí una referencia a la marcha de Príamo camino de la tienda de Aquiles, llevando en su carreta la importante recompensa por el cadáver de Héctor. En consecuencia, lo lógico es pensar en la escena en que se anunciaba (Hermes, el mensajero tras la Párodos) la llegada del rey troyano. WELCKER (1839-1841: 34) propone unir a este fragmento el Fr. 322. No obstante, Wecklein (tomo el dato de Radt) daba una interpretación irónica al texto: lo ponía en boca de Aquiles que, dirigiéndose a Hermes, se mofaba de Príamo, al que consideraba un marino mercante dedicado al comercio de baratijas (reconstruye el primer verso: «[Sin embargo, no veo a un hombre portador de cetro], sino a un marino mercante, …»).

2353 Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 116.

2354 El término en griego es *pepaíteros*, comparativo del adjetivo *pépōn,* «maduro» (fruto), de donde «dulce». Ahora bien, en este contexto crea problema. Si pensamos que la alusión es al carácter de Héctor, deberemos pensar en «dulce». Y esto implica una alusión favorable al héroe muerto, por lo que se ha puesto en boca de Príamo (entre la bibliografía más reciente, cf. SOMMERSTEIN [1996: 345]; GARZYA [1997d: 208], que lo adjudica a Andrómaca). Pero como en este caso se le compara con la mora, puede suponerse una alusión al color morado del cadáver del héroe, lo que nos lleva a pensar en su cuerpo «amoratado» después de su mortal enfrentamiento con Aquiles, y esta interpretación equivale a una alusión sarcástica sobre el cuerpo muerto de Héctor; por lo tanto, sólo es comprensible en boca de alguien no troyano (Aquiles parece lo más verosímil); es la propuesta de DOVER (1962), que se basa principalmente en *Il.* XXII 373s. y ha sido seguido por varios filólogos (cf. datos en Radt, y con posterioridad MOREAU [1996: 15s.], que se inclina mejor por Hermes). En cualquier caso, el buen carácter de Héctor es bien conocido desde la *Ilíada,* en el canto VI o en el XXIV, concretamente en XXIV 772 se habla de la dulzura de su carácter *(aganophrosúnē)* y de sus dulces palabras *(aganà épē),* y a mi juicio se hace difícil aceptar una ironía tan dura en el contexto de esta tragedia, aparte de que el imperfecto «era» parece aludir a un tiempo pasado y no a la realidad actual del cadáver, tal vez presente incluso en escena.

2355 Esta alusión al final de una vida dedicada a estar en guardia, es susceptible de varias atribuciones: normalmente se piensa en Príamo, aunque también podría aplicarse a Aquiles, que alude a su ya próxima muerte decretada por el destino (GARZYA [1997d:

210]), y tampoco puede desdeñarse una referencia a Héctor (en este último caso la traducción sería lógicamente: «Su vida…»).

[2356] El texto transmitido por Estobeo empalma directamente ambas partes del fragmento. Evidentemente se trata de un pasaje corrupto, que se ha tratado de solucionar de dos maneras: la mayoría de los críticos han propuesto varias conjeturas al texto «y ni gozar … los mortales», de forma que la parte segunda pueda acoplarse a la primera (la propuesta más admitida últimamente —Nauck[2], Mette, Werner, Morani— es la de «porque los muertos ni gozan ni sufren»); Radt, por su parte, ha sugerido que tal vez falte en Estobeo un verso, lo que de rechazo permitiría mantener tal cual el texto transmitido (algo así como «[pues una vez muertos el destino hace que queden privados de fuerza] y ni gocen ni sufran los mortales»). De cualquier forma, la idea general de esta primera parte del fragmento está clara: es inútil ensañarse físicamente con un cadáver, porque los muertos ya no sienten.

[2357] La identidad de este «nosotros» dependerá de la interpretación general que se le dé al fragmento (cf. nota última). Si se acepta la sugerencia de que el fragmento está en boca de Hermes, habría que suponer que la referencia es a los dioses.

[2358] El término griego para esta «venganza divina» es *némesis,* que desde época arcaica sigue siendo un poder por encima de los dioses individuales.

[2359] Radt, siguiendo a Schadewaldt, ve en esta reacción de resentimiento una contradicción entre la parte primera y este último verso. Pero para LATTIMORE (1964: 24) se explica a partir del concepto de *némesis* como sentimiento de indignación ante un acto de *húbris* o de cualquier tipo de mala conducta, lo que exige un aplacamiento que, de no producirse, lleva al resentimiento. GARZYA (1997d: 207), con agudo rigor filológico, busca la solución entendiendo el sintagma con valor objetivo: «el resentimiento por el muerto».

[2360] La crítica ve una y otra vez en este fragmento un eco de HOMERO, *Ilíada* XXIV 53s., donde Apolo recrimina el ensañamiento con Héctor, que es ya sólo tierra inerte, y amenaza con el riesgo de que entre en funcionamiento la «venganza divina» *(nemessáō).* Respecto a su interpretación contextual en la tragedia: el criterio más aceptado es ponerlo en boca de Hermes en su escena con Aquiles (cf. Introducción), aunque otros optan por Príamo (p. ej., GARZYA [1997d: 207s.]).

[2361] La fuente, en este caso, aporta tal vez más confusión que ayuda: dice que el texto esquíleo alude a Andrómaca, a la que se hace provenir de Lirneso y, más aún, se la tiene por hija de un tal Andremón; pero sabemos que Andrómaca era realmente hija de Eetión, rey de la Tebas hipoplaquia —la que estaba situada al pie del selvoso monte Placo: cf. *Il.* VI 395ss.—, además, es difícil admitir que Esquilo, dado su conocimiento pormenorizado de Homero, cayera en un error tan grande. Por lo tanto, una posibilidad es suponer una mala comprensión del texto esquíleo por parte del escoliasta, que, basándose en la información del segundo verso donde se alude a Héctor y a su mujer, ha supuesto que la alusión anterior es igualmente a Andrómaca, aunque sigue subsistiendo un punto sin aclarar: la tradición mitogràfica hace provenir a Andrómaca de Tebas, no de Lirneso, cuya única solución tal vez esté en aceptar la existencia de un nuevo Andremón, distinto de los otros dos más conocidos: el marido de Gorge y el de Dríope, y antepasado

de Andrómaca; pero la solución parece compleja y sin gran fundamento. SOMMERSTEIN (1996: 346) propone en esta ocasión una solución un poco cómoda: la que sí procede de Lirneso es Briseida, cuyo padre Brises, al igual que el hermano de éste Crises, era considerado generalmente sacerdote de Apolo establecido en la ciudad de Lirneso: así las cosas, la alusión no sería a Casandra sino a Briseida, aunque el filólogo inglés tiene que aceptar el cambio esquíleo de procedencia de Andrómaca, en un intento de emparejar emocionalmente de alguna manera a Aquiles con Héctor, puesto que sus dos mujeres —Briseida no lo era realmente de Aquiles— procedían de la misma ciudad. GARZYA (1997d: 203s.) se basa en este fragmento para proponer la presencia de Andrómaca como personaje de la obra: interpreta el término «cuando llama a Andrómaca» *(prosagoreúō)* en el sentido de «cuando se dirige a Andrómaca», y retoca el texto esquíleo así: «(Oh, Andrómaca,), vástago descendiente…, de donde precisamente Héctor (te) tomó como…», pero en mi opinión sigue sin solucionar el problema de la ascendencia de la heroína. De otro lado, para Sommerstein el texto estaría en boca de Aquiles lógicamente, pero parece más probable pensar en Príamo, que estaría haciendo una referencia al entorno familiar de Héctor.

2362 Sobre los problemas de interpretación de este término, cf. Fr. 232 y su nota correspondiente.

2363 Clara alusión al episodio del pesaje del cadáver de Héctor: más concretamente, podríamos pensar en el equilibrio que debe haber entre los dos platillos de la balanza, el del rescate exigido y el del cuerpo del héroe.

2364 Sigo el texto editado por AMARANTE (1998: 138, núm. 5). En el núm. 6 recoge con interrogante un posible nuevo fragmento de esta tragedia, procedente también de Demetrio Lacón *(Sobre la poesía* 2, en Papiro de Herculano 1014 col. XXXIII): «… de los … tras decir: "… la salida del astro llamado…". Que esto está dicho metafóricamente … tal … rostros … del lugar … son los de … en los de Héctor…», pero este segundo caso carece de apoyo suficiente a mi juicio.

2365 Radt no incluye este fragmento, aunque menciona con vacilación el pasaje en la nota introductoria a la tragedia, y sugiere igualmente la posibilidad de que se trate de una referencia al Canto XXIV de la *Ilítada.* Por el contrario, Amarante destaca la divergencia homérica, donde Zeus ordena a Príamo que vaya solo al encuentro con Aquiles, mientras que aquí se alude a la presencia de los frigios, en consonancia con la noticia que nos transmite ATENEO, 21 D (= ESQUILO, *Test.* 103). Cf. Introducción a la obra.

2366 Cf. Test. 78.

2367 Esta segunda obra lleva a su vez un segundo título *(El rescate de Héctor).*

2368 Para una descripción del problema dentro de la distribución de títulos en el *Catálogo,* cf. WARTELLE (1971: 27).

2369 Tal vez el primer trabajo sistemático sobre el rechazo de esta obra sea DIETERICH (1893: 141), pero el rigor filológico de Radt nos descubre que ya había sido sugerido por STANLEY (1663).

2370 Entre los editores de los fragmentos NAUCK mantenía la obra en su segunda edición (1889), mientras que mucho más recientemente METTE (1959) la elimina.

[2371] Una dramatización, por lo tanto, de la *Etiópida* épica (cf. MARTIN [1975]).

[2372] Sobre todo GANTZ (1980b: 220s.), que adjudica a esta obra el Fr. 350 con el lamento de Tetis. En esta misma distribución trilógica piensa SOMMERSTEIN (1996: 57) aunque prefiere alterar el título en *Las frigias* —este error de género se repite otras veces en la tradición manuscrita de Esquilo—, que lloran a Aquiles, como antes en la *Ilíada* lo han hecho con Patroclo.

[2373] DEFORGE (1986a: 105).

[2374] Lingüísticamente esta propuesta encajaría bien, porque la tradición didascálica para aludir a una pieza satírica —en este caso la fórmula sería *Phrúgioi sáturoi*, o sea, *Los sátiros frigios*— explicaría bien tanto el uso del adjetivo *Phrúgioi* como la eliminación posterior del sustantivo. De todas formas, me parece una propuesta sin mucho fundamento.

[2375] Cf. Test. 78.

[2376] Nauck^2, Mette, Radt.

[2377] FRÍNICO, *Preparación sofística* 127, 12: «*Psukhagōgós*: los alejandrinos llaman así al raptor de niños, pero los antiguos a los que hacen volver los espíritus de los muertos por medio de ciertos sortilegios. Le da el mismo sentido también la obra de Esquilo *Los evocadores de espíritus».*

[2378] *Odisea* XI 23-330 y 385-635. Para un estudio comparativo pormenorizado entre el tratamiento odiseico y el de esta pieza esquílea, cf. COUSIN (2005), donde destaca las coincidencias entre ambos tratamientos y divergencias esquíleas.

[2379] KATSOURIS (1982: 47-51).

[2380] Y de rechazo nos llevaría a distanciar en alguna medida el mencionado paralelismo con *Persas,* pieza ésta incluida en el bloque no homogéneo presentado por Esquilo el año 473-472 (cf. Test. 55a).

[2381] Sobre las diversas posibilidades geográficas de la tradición, cf. nota pertinente al Fr. 273a.

[2382] Cf. Fr. 273 y nota pertinente.

[2383] Cf. Fr. 275 y notas.

[2384] *Odisea* XI 43.

[2385] VAN LEEUWEN (1890: 72, n. 1).

[2386] *Od.* XI 134ss.

[2387] Cf. *SATYRSPIEL* (1999: 208s.). En la misma línea está COUSIN (2005: 137-139).

[2388] El pasaje pertenece a la escena del certamen poético entre Esquilo y Eurípides, más concretamente al momento en que este último va a intentar demostrar que aquél es un mal poeta lírico que no hace más que repetir siempre lo mismo, para lo que ensambla varios versos esquíleos con clara pretensión irónica. De otro lado, un escolio al verso aristofánico nos informa de que esta cita procede de *Los evocadores de espíritus.*

[2389] El verso pertenece a un pasaje lírico —se trata en este caso concreto de una hexapodia dactilica—, y por el plural del texto deducimos con probabilidad que estaba en boca del coro mismo, tal vez incluso en la Párodos, donde el coro se identificaría.

[2390] Esta alusión de «los de la laguna, los que habitamos en torno a la laguna» se está refiriendo, en primera instancia, al paraje por donde el mundo exterior se comunicaba con el de los Infiernos, dado el argumento general de la obra —más problemático es decidirse por una de las varias posibilidades mitográficas; cf. nota correspondiente del fragmento siguiente e Introducción—. Ahora bien, la expresión familiar utilizada hace verosímil pensar además en la existencia allí de un *nekuomanteîon* (oráculo a través de los muertos), cuyo personal podría formar el coro de la tragedia.

[2391] Este papiro ha sido publicado por B. KRAMER en el vol. III de la serie de los papiros de Colonia en 1980. Lo data en los siglos II-I a. C., atribuyéndolo ya a esta pieza esquílea, criterio aceptado por la crítica posterior, y poniéndolo en relación con la escena del Fr. 273.

[2392] Se trata de un período en anapestos, por lo que no es arriesgado ponerlo en boca del coro (o del corifeo). Kramer (con el apoyo de SNELL [1980]) piensa más bien en una escena lírica, que tendría un corte entre estrofa y antistrofa tras el v. 6, basándose en elementos lingüísticos y paleográficos. Pero, tal vez con razón, LLOYD-JONES (1981: 21) lo pone en duda, pensando que se trata de una serie de anapestos de marcha. En cualquier caso, a veces suele aceptarse que Aristófanes hace una parodia de esta escena en *Las aves* 1553-1564, lo que supone admitir que la escenificación del pasaje dejó huella en la memoria teatral de los atenienses, a pesar del probable más de medio siglo transcurrido.

[2393] Odiseo.

[2394] Tal vez el *nekuomanteîon* mencionado en nota al fragmento anterior.

[2395] Esta laguna (muy probablemente la misma citada en el fragmento anterior) es, claro está, la que da entrada al mundo de ultratumba. Pero como en el relato mítico se registran diferentes accesos a los Infiernos, la crítica disiente a cuál se está refiriendo aquí Esquilo: Kramer (cf. nota primera de este fragmento) piensa en el lago Averno en Italia, no lejos de Nápoles, siguiendo así la antigua sugerencia de Wilamowitz sobre la localización del oráculo a través de los muertos en esta obra; por el contrario, LLOYD-JONES (1981), basándose en la referencia al culto de Hermes en el Fr. 273, prefiere el lago Estinfalo en Arcadia, puesto que un escolio al pasaje de Aristófanes, fuente de ese fragmento, nos dice que en el monte Cilene se rendía un culto especial a Hermes. No obstante, no habría que olvidar como tercera posibilidad el *nekuomantéion* que había en Éfira. en la Tesprótida, puesto que desde fecha temprana se le identificó con el de Odiseo. Posteriormente RUSTEN (1982: 34-35) rebate los argumentos de Lloyd-Jones (en especial el tener que hacer a Odiseo llegar a Arcadia), apoyando la propuesta del Averno.

[2396] Nuestro texto no entra en mayores precisiones sobre el tipo de víctima aquí sacrificada. En *Odisea* XI 20ss. se habla de *mêla*, el ganado menor (ovejas, cabras).

[2397] Se refiere a los muertos: realmente sólo Tiresias reside en los Infiernos con todas sus facultades, mientras que los demás son como sombras (cf. *Odisea* X 492-495). Unos versos más abajo los muertos son llamados «los que vagan en la noche», y en esta polaridad negativo/positiva en la definición de los poderes ctónicos HENRICHS (1991: 187-192) ve un nuevo testimonio de la ambivalencia que caracteriza al mundo subterráneo.

[2398] Sobre la representación del paraje en una pintura de Polignoto, en la que no falta el detalle de los cañaverales, cf. PAUSANIAS, X 28, 1-2.

[2399] A partir de este papiro vemos que Esquilo se adelanta en utilizar la imagen del enjambre de abejas para referirse a las almas de los muertos (cf. SÓFOCLES, *Fr.* 879 R y la nota correspondiente en el vol. de los *Fragmentos* sofocleos en esta misma Biblioteca Clásica Gredos).

[2400] El río de los Infiernos es la Estigia, que se divide en numerosos brazos, a cuyo punto de separación aquí se llama «bocas».

[2401] El término griego es *akhérnipton,* un *hápax* (cf. RUSTEN [1982]).

[2402] Radt recoge el dato de que a unas quince letras del final de esta línea está escrita la palabra «Marón», y resume las sugerencias de que debía de tratarse del nombre del escriba o de un alumno. Posteriormente, RUSTEN (1985) lo relaciona con HERODAS, 3, 24-29, donde se utiliza este mismo nombre como ejemplo didáctico, y concluye que se trata de un ejercicio escolar para aprender a escribir.

[2403] La expresión en griego *(ex halos)* es ambigua y ha dado lugar a divergencia en la interpretación: «fuera del mar» (o sea, en tierra firme, lo que se entiende bien en un contexto tan marítimo como el de la *Odisea)*, o «procedente del mar» (lo que supondría ya una alusión al episodio de Telégono: cf. nota siguiente).

[2404] El escolio nos informa que fue después de Homero cuando se dio entrada a la variante mitogràfica que protagoniza su hijo Telégono. Este episodio ya tenía carta de naturaleza al menos a mediados del siglo VI, época en la que se suele situar el poema épico la *Telegonía,* de la que era autor Eugamón de Cirene. Pero además el escoliasta nos aporta también el testimonio de Esquilo. Sófocles incluso escribió una tragedia titulada *Odiseo herido por el aguijón* (cf. pp. 232-235 del vol. de los *Fragmentos* sofocleos en esta misma colección, Madrid, 1983).

[2405] Aunque la fuente no aporta ayuda en este aspecto, por lo comentado en la nota anterior puede deducirse con gran probabilidad que el fragmento estaba en boca de Tiresias, que vaticina el regreso al héroe.

[2406] Lógicamente es en este texto en el que se basan los que consideran esta obra esquílea un drama satírico (cf. Introducción).

[2407] El texto tiene un cierto tono estilístico de adivinanza.

[2408] Esta expresión suele ponerse en relación con la laguna de entrada a los Infiernos, mencionada en Frs. 273 y 273a (cf. METTE [1963: 128]). Además, Radt sugiere la posibilidad de ver en este texto un ritmo anapéstico, lo que abriría la posibilidad de emparejarlo con el 273a.

[2409] ARISTÓFANES, *Fr.* 483 K-A.

[2410] TIMÓSTENES, *FGrHist* 354 F 1.

[2411] La crítica moderna interpreta, dado el contexto, que en ese pasaje de Apolonio de Rodas la referencia es a Hécate, apoyándose, además, en el testimonio más expreso del verso 1035 del mismo canto III, así como en HESÍODO, *Teogonía* 426, dado que en ambos lugares se le atribuye el epíteto de «unigénita» *(mounogéneia).* Pero el escoliasta

pensaba en Perséfona, como reiteradamente nos deja ver en su comentario. Sea como fuere, la fuente nos certifica que la aplicación de este epíteto de Dera a Perséfona es al menos tan antiguo como Esquilo (cf. igualmente FERECIDES, *FGrHist* 3 F 45).

2412 Probable tema del *Memnón* esquíleo (cf. Introducción a esa pieza).

2413 Cf. Test. 78.

2414 Sobre este punto, cf. las introducciones al *Memnón* y a *Los carios/Europa.*

2415 PLUTARCO, *Cómo debe el joven escuchar la poesía* 16 F - 17 A: «Por ejemplo, cuando Homero dice de Zeus (*Il.* XXII 210-214): "Y puso en ella (la balanza) dos parcas de la muerte, de intensos dolores, / la de Aquiles y la de Héctor, domador de caballos; / la cogió por el centro y la suspendió; y el día fatal de Héctor / inclinó su peso y descendió al Hades; y Apolo lo abandonó" (trad. de E. Crespo). Y Esquilo compuso una tragedia entera en torno a este motivo, cuando escribió *El pesaje de las almas* y representó junto a los platillos de la balanza de Zeus de un lado a Tetis y de otro a Eos, que suplicaban por sus hijos mientras éstos luchaban. Y en este caso es evidente para cualquiera que la invención de un motivo y su modelación están orientadas a producir placer o asombro en el oyente». A esta referencia de Plutarco pueden añadirse varios escolios y pasajes de Eustacio (cf. el material recogido en RADT, p. 375), que repiten machaconamente dos puntos: uno, el error de Esquilo en esta obra, donde confundía las *kêres* («parcas») homéricas con las almas de los dos héroes; dos, el que Zeus en la pieza esquílea sostenía la balanza del pesaje.

2416 Cf. MARTIN (1975: 52-59).

2417 Desde siempre se ha visto una parodia de esta escena en el pesaje que, en *Las ranas* de ARISTÓFANES (vv. 1364-1413), propone Esquilo para medir la calidad de sus tragedias frente a las de Eurípides. Cf. FARIOLI (2004), que encuentra una segunda parodia en el Fr. 504 K-A aristofánico perteneciente a la comedia *Los freidores (Tagēnistaí).*

2418 PÓLUX, 4. 130: «Los dioses se aparecían en la plataforma del *theolo-geîon*, que estaba colocada encima de la escena, como Zeus y los que estaban con él en *El pesaje de las almas*».

2419 Por ejemplo, WILAMOWITZ (1914: 58s.), que lo explica en paralelo al Prólogo de *Las Euménides,* al que calificaba de «Vorspiel in Delphi», y a éste «Vorspiel auf dem Olymp». Esto supone que para él la escena del Prólogo transcurría en el Olimpo, de donde tendría que cambiar al llegar la Párodos.

2420 WELCKER (1824: 435) sugiere un coro de ninfas, la mitad de las cuales estarían del lado de Tetis y la otra mitad del de Eos.

2421 WEST (2000: 345) sugiere: el coro llegaba sin conocer la decisión de los dioses; en el primer episodio Memnón aparecía y, contra toda prudencia, manifestaba su voluntad de luchar contra Aquiles; el coro entonaba una angustiosa anticipación: luego alguien anunciaba el desarrollo del combate; tras un lamento coral el cuerpo de Memnón llegaba a escena traído por un coro secundario, compuesto por soldados etíopes o cisios.

2422 PÓLUX, 4, 130: «La grúa *(géranos)* es una máquina que es accionada desde lo alto para recoger hacia arriba un cuerpo. De ella se sirve Eos cuando recoge el cuerpo de

Memnón».

[2423] TAPLIN (1977a: 431-433).

[2424] La cerámica de la época habla a favor de que la figura que sostenía la balanza era Hermes en calidad de colaborador de Zeus. En este sentido. LIBRÁN MORENO (2001) argumenta a favor de la presencia de Zeus como personaje de la obra.

[2425] WEST (2000: 346s.).

[2426] Este término *aûri* es el contenido del Fr. 420, pues de la glosa se desprende que Esquilo utilizó este adverbio tanto en su forma simple como formando parte de un compuesto.

[2427] PLATÓN, *Fedro* 229b-c.

[2428] QUÉRILO, 7 Bernabé.

[2429] ACUSILAO, *FGrHist* 2 F 30.

[2430] PLATÓN, *Fedro* 229c-d.

[2431] Cf. Test. 78, aunque para justificar su ausencia suele acudirse a la hipótesis de Dieterich sobre la existencia de una quinta columna perdida (cf. la Introducción General).

[2432] HERÓDOTO, VII 189.

[2433] SIMÓNIDES, 532-535 Page.

[2434] Cf., p. ej., ROBERT (1920-1926: 169). Cf. en la misma línea CULASSO GASTALDI (1986), quien destaca cómo el rapto de Oritía fue un tema favorito en las representaciones vasculares de figuras rojas en el segundo cuarto del siglo V, y esta misma atención aparece en las manifestaciones literarias, entre las que destacan la producción de Simónides y Esquilo, lo que debe interpretarse como un apoyo político a Temístocles.

[2435] El autor del *Sobre lo sublime* (cf. fuente primera del fragmento) habla acertadamente de «paratragedia», puesto que el texto conservado da la impresión de que Esquilo está haciendo una parodia de su tradicional ampulosidad estilística.

[2436] SIMON (1967). Más recientemente: *LIMC*, «Oreithya I» (SIMON, 1994).

[2437] Cf. la Introducción a esta obra.

[2438] En un lado del vaso Oritía, cuyo gesto deja ver que el rapto acaba de tener lugar, se vuelve hacia Atena en busca de ayuda. En el otro aparece Erecteo.

[2439] Un parlamento semejante compone OVIDIO, *Metamorfosis* VI 687-702.

[2440] Las letras entre paréntesis corresponden al orden en que Radt presenta los textos en la parte de edición propiamente dicha. Aquí lo altero a fin de darlos dentro de su fuente respectiva. En cualquier caso, es claro de lo que se trata: una y otra fuente nos proporcionan tres alusiones no textuales de esta tragedia —realmente sólo el pasaje de Juan de Sicilia menciona el título concreto—, y en el *Sobre lo sublime* se nos transmite una cita textual.

[2441] SÓFOCLES, *Fr.* 805 R.

FRAGMENTOS DE LUGAR DESCONOCIDO

281a Papiro de Oxirrinco 2256, Fr. 9a[1]:

⟨JUSTICIA⟩. —[2] … de los bienaventurados … misma de los dioses … (2 líneas)[3] (v. 5) y está sentado en el mismo …[4], tras prevalecer con justicia …[5] a[6] este …, pues su padre dio comienzo[7], [de haber dado la debida réplica] … Por esto, sábetelo, es por lo que Zeus me otorgó su aprecio [en alto grado], por la cosa de que[8] tras sufrir [dio lugar al cambio] …[9] (10) Tengo mi asiento en el trono de Zeus [gloriosa], y él me envía en ayuda de aquellos a los que Zeus [es] propicio, y éste precisamente me ha enviado a esta tierra [con buena disposición]. Y…[10] vosotros mismos, si digo algo no en vano.

(14) ⟨CORIFEO⟩. — [¿Con qué nombre], pues, [te] saludaremos adecuadamente?

⟨JUSTICIA⟩. — Con el de Justicia, [la que goza de la mayor] reverencia [en el cielo].

⟨CORIFEO⟩. — ¿Qué clase de satisfacción [consigues?] …

⟨JUSTICIA⟩. — A los justos [doy en pago una existencia] dentro de justicia.

⟨CORIFEO⟩. — …[11] esta ley divina entre los mortales.

⟨JUSTICIA⟩. — [Mientras que a su vez a los] necios…[12]

(20) ⟨CORIFEO⟩. — ¿Con conjuros [de persuasión] o por la vía de la fuerza?[13]

⟨JUSTICIA⟩. — [Escribiendo] sus faltas en la tablilla de Zeus[14].

⟨CORIFEO⟩. — Y [¿en qué clase de momento] desenrollas[15] el registro [para los malvados?]

⟨JUSTICIA⟩. — El día [en que se cumple] para ellos el tiempo señalado.

⟨CORIFEO⟩. — [16] [¿No eres tú acaso acogida favorablemente] por la gente?

⟨JUSTICIA⟩. — [Y gran beneficio obtendrían, si] me acogieran con buena disposición.

(faltan dos líneas)[17]

…[18] (28) ni ciudad alguna ni pueblo ni hombre particular, dado que disfruta de un destino tal de parte de los dioses. Y expondré una prueba con la que [se consigue] hacer esto evidente. (31) Cri[é[19]] un furioso niño[20] que [antaño] engendró Hera unida a Zeus, [un dios] de ánimo inflamado, (34) difícil de dominar, y el respeto no ocupaba un lugar dentro de su discernimiento. [Y, tras disparar contra muchos] de los caminantes dardos [inesqui-vables], cortándolos en pedazos sin respeto alguno con [lanzas] retorcidas[21], … (36) se deleitaba y burlaba … malvado … la sangre oliera … mano … con justicia es llamado[22]…[23]

281b Papiro de Oxirrinco 2256, Fr. 9b[24]:
⟨JUSTICIA⟩. —[25]… esto … [reformé][26]… [golpeé][27]… ser golpeado…

282 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1291[28]:

…[29]
tras dar la ocasión de encontrarse
con los audaces perros que van y vienen por el aire[30]
…[31]

283 HESIQUIO, α 4471:
anaxían: reinado. Esquilo † †[32]

284 ESTRABÓN. VIII 7, 5[33]:

…[34]
y a la sagrada Bura y a Cerinia,
a Ripes, a Dime, a Hélice, a Egio
y a Egira y a la escarpada
y augusta Óleno
…[35]

285 ATENEO, 86 B:

La concha de la caracola, siendo como es un molusco, se pega a las rocas como las lapas. Herondas en *Las compañeras de trabajo*…[36] Y Esquilo en †*Los Persas*†[37] llamó a las islas «criadoras de caracolas» *(nēri-totróphoi)*.

286 Escolio a HERMÓGENES, *Rétores griegos* VII 973, 48 + V 486, 11 Waltz:

Frínico en la *Preparación sofística*[38] utiliza la expresión «orador y poeta *de madera por debajo*»[39]. Se dice —comenta— metafóricamente de los utensilios hechos de madera a los que se ha recubierto por encima con una chapa de plata. Se aplica también a las cosas que por fuera son brillantes y de apariencia destacada, pero pobres por dentro. Esquilo en †*Los Persas*†[40].

287 HESIQUIO, α 6793:

apophúlioi: extranjeros, los que no pertenecen a una tribu. Esquilo en el drama satírico [ ][41].

288 ELIANO, *Historia de los animales* XII 8:

La polilla[42] es un animal que precisamente disfruta con el resplandor del fuego y dirige su vuelo a la llama que arde con vigor en las lámparas, pero al final cae debido a su ímpetu y a continuación queda abrasada. La menciona también el poeta trágico Esquilo cuando dice:

Temo poderosamente el alocado destino de la polilla[43].

289 AMONIO, 226:

Theōrós («emisario») y *theatés* («espectador») no significan lo mismo: *theōrós* es el enviado ante los dioses, mientras que *theatés* es el de certámenes y teatros. Eurípides en *Ión*[44]: «¿En calidad de espectador, o para pedir oráculo?», o sea, emisario. Y Esquilo:

Gritas al ser espectador[45] de un hecho tal.

290 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 337, 6 Bekker:

agélastos: el que no es proclive a la risa. También el odioso. Hay incluso una roca en Atenas con este nombre[46]. Esquilo dice también:

… corazón que no ríe…

291 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 349, 6 Bekker:

…[47]
y entona en duelo
un lamento de ruiseñor
…[48]

292 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 368, 29 Bekker:

… casa que no conoce el olor de la carne de los sacrificios…

293 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 372, 8 Bekker:

… escucha mis encargos[49].

294 (= 92a Radt) *Colección de palabras útiles* en *Anecdota Graeca* 382, 29 Bekker[50]:

alástoron: en lugar de *alástora,* formado a partir del nominativo *alástoros*[51]. Esquilo dijo:

… a un gran vengador / maldito (?) …[52]

295 *Colección de palabras útiles*, en *Anecdota Graeca* 467, 9 Bekker:

… palabra que se cumple por sí misma…

296 *Epimerismos homéricos,* δ 68 Dyck:
…. pues toda Troya ha contemplado[53] a causa del destino de Héctor…[54]

297 *Lexicon Ambrosianum* 108r Pace *(Acme* 56 [2003] 70)[55]:
… con peplos miserables y de trama ligera a la vista…[56]

298 *Anecdota Graeca Oxoniensia,* II 414, 10 Cramer:
… bramaba como toro recién degollado.

299 Escolio a DIONISIO TRACIO, 2:
En Esquilo encontramos que el término *prosōidía* («canto con acompañamiento musical») está usado por el de *prosphónēsis* («apóstrofe»), no por el de voz acompañada de instrumento:
… a mí, que no soy ciertamente inexperto en esta apóstrofe,…

300 Anónimo, *Acerca de la crecida del Nilo* 1-2 (= *FGrHist* 647 F. 1, 1-2):
Tales de Mileto[57], uno de los siete sabios, dice que la crecida se debe a la acción de los vientos etesios: éstos soplan en sentido contrario a la corriente del río… así, el viento, al soplar en sentido contrario, impide que el curso bajo desemboque en el mar… Pero el físico Anaxágoras[58] dice que la crecida del Nilo tiene lugar al fundirse la nieve; y de igual manera Eurípides y algunos otros poetas trágicos. Ahora bien, Anaxágoras expone sólo el proceso causa de la crecida, como él ha dejado escrito; mientras que Eurípides precisa incluso el lugar, cuando dice así en la obra *Arquelao*: …[59]; y en la *Helena*: …[60] Y Esquilo[61]:
Tras minuciosa indagación he llegado a saber celebrar la estirpe de la tierra etiópica, donde el Nilo de siete bocas hace rodar † †[62] con abundancia de lluvia de los vientos, en la cual el sol, tras hacer brillar una llama de ígneo semblante, funde la nieve de las rocas, y todo el floreciente Egipto, a rebosar del sagrado curso de agua, hace crecer la nutricia espiga de Deméter[63].

301 Anónimo, *Argumentos dobles* 3.1ss.:
(1) Existen argumentos dobles también sobre lo justo y lo injusto. Unos dicen que lo justo es una cosa y lo injusto otra, mientras que otros que la misma cosa es justa e injusta. Yo por mi parte intentaré defender esta última postura. (2) Así, en primer lugar diré que es justo mentir y engañar… (10) Me referiré ahora a las artes y a las obras de los poetas. Efectivamente, todo aquel que en la composición de tragedias y en la pintura consigue los mayores engaños creando

obras iguales a la realidad, ése es el mejor, (11) Y quiero también presentar el testimonio de poemas muy antiguos. De Cleobulina: …[64] (12) Estos versos son de hace ya mucho tiempo. Y éstos de Esquilo:

La divinidad no se aparta de un engaño justo[65].

Y:… [66]

302 Anónimo, *Argumentos dobles* 3.12[67]:

La oportunidad de las mentiras en ocasiones la divinidad la estima valiosa[68].

303 ELIO ARISTIDES, *Discursos* 3 (46) 606:

Y no digo esto en un ataque contra Platón. ¿Cómo podría? En palabras de Esquilo:

… no sea compañero mío de armas ni esté al lado…[69] todo aquel que no sea amigo de este hombre…

303a ELIO ARISTIDES, *Discursos* 36 (48) 51-53:

(51) Pues bien, si Heródoto llegó en alguna ocasión hasta Elefantina, como ha dejado dicho, es posible que, en primer lugar, expusiera con pormenor como información oída lo que había visto… (53)… ¿Por qué hay que hablar de remolinos y torbellinos, cuando ha pasado por alto que ni el Nilo nace aquí… ni el agua es capaz de remontar su curso por encima de las cataratas, a no ser que, de acuerdo con Esquilo, uno disponga que verdaderamente ésta fluye *lanzada hacia abajo* desde el aire[70].

304 Nauck² = SÓFOCLES, *Fr.* 581[71].

305 ARISTÓTELES, *Retórica* 1387ᵇ 22-1388.ª 8:

Es claro también sobre qué se siente envidia y contra quiénes y en qué situación uno se encuentra, si es que precisamente la envidia es una cierta aflicción por el éxito manifiesto en los bienes mencionados, sentida para con los iguales …, pues la envidia se sentirá contra los que son iguales o lo parecen. Y digo iguales en estirpe, en parentesco, en edad, en hábitos, en estimación, en riqueza… Y es evidente también a quiénes se envidia, pues ha quedado dicho a la vez: se envidia a los próximos en tiempo, lugar, edad y estimación. De donde el dicho[72]:

…, pues también lo familiar sabe envidiar…

306 ATENEO, 67 F:

En Sófocles se menciona el término «condimentos» *(artúmata)*: …[73]
Y en Esquilo:

… pones en remojo los condimentos…[74]

307 ATENEO, 303 C:

Y también Esquilo menciona al atún cuando dice:

… recibir golpes de martillo y forjar hierros candentes, pues sin gemidos aguantaba mudo como un atún[75].
Y en otro pasaje: …[76], en la idea de que el atún no ve con el ojo izquierdo, como dejó dicho Aristóteles[77].

308 ATENEO, 303 C[78]:

… desviando el ojo izquierdo[79] a la manera del atún…[80]

309 ATENEO, 375E:

Y Esquilo dice[81]:

Yo por mi parte colocaré este lechón realmente bien cebado dentro de un horno húmedo[82], pues ¿qué asado habría mejor que éste para un hombre?[83]

Y de nuevo: …[84] y aún: …[85] Estos versos los citaba Cameleonte en su libro *Esquilo*[86].

310 ATENEO, 375E[87]:

Reluciente —¿cómo no?— y bien churruscado está el lechón. *(Al lechón)*[88] Ásate y no sientas preocupación por el fuego[89].

311 ATENEO, 375E[90]:

… y tras sacrificar este lechón cría de esa misma cerda, que ha resultado causante de verdaderamente numerosos percances en la casa, removiendo y dando la vuelta boca arriba y boca abajo en confusión…[91]

312 ASCLEPÍADES DE MIRLEA, *Acerca de la copa de Néstor,* en ATENEO 490 E:

La variación del nombre, en virtud de la cual las Pléyades reciben los nombres de Peleas y Peléyades, se da en muchos poetas… Simónides…[92] Píndaro…[93] Y también Esquilo, que juega más a las claras con el nombre dada la semejanza de sonidos[94]:

Y las siete doncellas que reciben el nombre de hijas de Atlante, lloraban la ingente penalidad paterna de sostener el cielo, allí donde adoptan formas de

nocturnas apariciones[95], las Peléyades sin alas[96].
, pues las llamó «sin alas» dada su homonimia con las aves.

313 ATENEO, 528 C:

De los Curetes Filarco dice en el libro XI de sus *Historias*[97] que Esquilo contaba que aquéllos alcanzaron su notoriedad debido a su refinamiento:

… y delicada trenza como de tiernas doncellas, de donde acordaron llamar al pueblo Curete[98].

313a ATENEO, 573 B:

Te haré una detallada exposición, Cinulco,

… desplegando un discurso jónico…[99]
, como diría el † †[100] de Esquilo, sobre el tema de las prostitutas.

314 ATENEO, 632 C:

En una palabra, parece que la antigua sabiduría de los griegos residía preferentemente en la música… Y a todos los que se servían de este arte se les llamaba sofistas[101], como hizo también Esquilo:

… o bien un sofista[1] † †[102] que pulsa a contratiempo la lira…

315 CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Strómata* IV 7,48.4:

Con razón, pues, escribe Simónides: …[103] Y Píndaro:…[104] De la misma reflexión se sirve también Esquilo cuando dice:

…, mientras que con el que se esfuerza los dioses contraen la deuda de la gloria como fruto de su esfuerzo[105].

316 CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Strómata* V 4,27.5:

«Sí, por la que desde lo alto contempla el Olimpo, por Hera portadora de cetro, tengo un depósito seguro sobre mi lengua»[106], dice la poesía. Y Esquilo:

…, pero tengo también yo una llave, guardiana, sobre mi lengua.

317 CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Strómata* VI 2,7.6:

Tengo oído a Esquilo decir:

En casa es necesario que permanezca el que es verdaderamente dichoso[107].
; y a Eurípides proclamar en escena lo mismo: «Feliz el que, siendo afortunado, permanece en casa»[108]; e incluso a Menandro decir en una de sus comedias poco más o menos así: «En casa es necesario que permanezca y que permanezca libre el que es verdaderamente dichoso, o de lo contrario es posible que no exista ya

más»[109].

317a DEMETRIO LACÓN, en Papiro de Herculano 1012 col. 22. lss. Puglia[110]:

Pero también el gramático Aristófanes encontró en Esquilo esta expresión en [la] …[111]

… y recién nacidos bajo el muslo… [corneja?][112]

317b *Corpus de Paremiógrafos Griegos*, en *Codex Coislinianus* 177 f. 63v (cf. W. BÜHLER, «Drei Paroemiographica», *Eikasmós* 14 [2003] 185-190)[113]:

Tírate al agua: de los que merecen la muerte; es como si dijera «húndete en el mar». Esquilo. Otras formas iguales son también *Tírate a la muerte* y *Tírate a la destrucción.*

318 *Etymologicum Genuinum*, α 1238 Lasserre-Livadaras: … comunica adecuadamente, heraldo, de mi parte tantas cosas…

319 *Etymologicum Genuinum,* α 1256 Lasserre-Livadaras:

…[114]
[o bien][115] irreflexiva locura
de los dioses proveniente
...

320 *Etymologicum Genuinum, s.u. thetòs huiós*, p. 157 Miller:

… hijo adoptivo…[116]

321 *Etymologicum Magnum* 450, 34 Gaisford:

Thís («montón»): el término *thís* en el sentido de «playa» es masculino y femenino; y en el de amontonamiento de cosas de tierra adentro es, de igual forma, masculino y femenino: «En la playa de color púrpura»[117]. Y en el de amontonamiento de cosas de tierra adentro de género femenino en Esquilo:

…† embates del mar † contra la playa…[118]

322. *Etymologicum Magnum,* p. 490, 11 Gaisford:

Esquilo llama *kápēla* («falaces») a todas las cosas engañosas:

… empleando artimañas falaces…[119]

323 *Etymologicum Gudianum, s.u. krénē,* ed. C. Theodoridis, *Hermes* 104

(1976) 376:

… libaciones recién vertidas…[120]

decía Esquilo de las derramadas recientemente.

324 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 706, 49:

Y dicen además (los que piensan que el carro de Héctor en Homero, *Ilíada* VIII 185ss., era una biga) que, si fuera una cuadriga, tendría también dos varas, como dice Esquilo:

… potros en carro de doble vara…

325 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 827, 30:

Y así, puesto que también Esquilo —dicen— llamó «lasciva» *(mákhlon)* a la vid desparramada, la Comedia[121] llamó «lascivo» al empalidecido por la lujuria[122].

326 Nauck² = 465 Radt

327 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 1183, 17:

El cerdo parece apropiado para una purificación, como pone de manifiesto Esquilo en lo de:

… antes de que el propio Zeus pueda purificarte[123] con gotas de la aspersión de sangre de un lechón sacrificado, dejándola gotear de sus dos manos[124].

328 EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1484, 47[125]:

… lenguaje etíope… [126]

329 EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1484, 48[127]:

¿Acaso va a aparecer alguna mujer etíope?[128]

330 EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1625, 43:

Y dice (el gramático Aristófanes en su libro *Acerca de la denominación de las edades)* también que en paralelo a «ternera» *(dámalin)* Sófocles dijo: …[129] Y Esquilo:

… a un joven antílope[130], pasto del león, recién hecho presa[131]…[132]

331 EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1923, 59:

Y «escudo viejo»[133] el que es muy antiguo y que, por así decir, ha envejecido. Una sola vez dijo también esto el poeta. Y también Esquilo —dicen

— aplica en alguna parte de su obra este calificativo a lo escrito *(grámma)* así:

…, según reza un viejo escrito,…

, es decir, dicho *(lógos)*.

331a[134]

332 HARPOCRACIÓN, 197, 14:

… adelante, persíguelo, sin quedarte paralizado en tu pie…

332a HERODIANO, *Tratado general de Prosodia* Fr. 15 Hunger[135]:

El término *blastēmós* («germinación»), que aparece en Esquilo, es un derivado de *blástō* («germinar»):

… al brillante… † †[136] al sol que calienta y da lugar[137] a la germinación durante el verano[138]…

333 I) HERÓDOTO, II 156.5:

Dicen (los egipcios) que Apolo y Ártemis son hijos de Dioniso y de Isis, y que Leto fue su nodriza y salvadora. En lengua egipcia Apolo es Horus, Deméter Isis, y Ártemis Bubastis. De esta tradición y no de ninguna otra tomó[139] Esquilo hijo de Euforión lo que voy a decir —a decir verdad, el único de los poetas anteriores—: hizo a Ártemis hija de Deméter[140].

II) PAUSANIAS, VIII 37.6:

El que Ártemis sea hija de Deméter y no de Leto, tradición que es egipcia, la presentó a los griegos Esquilo hijo de Euforión.

334 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 347, 32 Bekker:

áeila («sin calor del sol»): parajes de mucha sombra, dada la ausencia de calor del sol. Así Esquilo.

335 HESIQUIO, *α* 5602:

… a contracorriente de los ríos…

: proverbio de lo que tiene lugar imponiéndose a fuerzas contrarias. Lo utilizan tanto Esquilo como Eurípides[141].

336 *Etymologicum Magnum* 182, 54 Gaisford:

áchnē: en Homero[142] significa esa especie de espuma que flota sobre el mar. En Hipócrates[143] las hilas finas del lino. En Esquilo el humo[144]. Y en Aristófanes

así: «una pizca de sueño»[145].

337 HESIQUIO, *o* 1464:

… sin plumas, pequeño, salido ha poco del cascarón…[146]

338 HESIQUIO, σ 278:

«Lanza de pesado regatón»[147]: pesada por el regatón. Y Esquilo dijo:

… lanza de pesada parte posterior…

339 HESIQUIO, υ 739:

… † † mano… [148]

: Esquilo. Manda poner la mano como los que miran a lo lejos *(aposko-poũntes),* al igual que representan a los Panes[149]. El *skopós* es un paso de danza.

339a *Lexicon Vaticanum* 3 Reitzenstein:

acmén («en el momento mismo»): como adverbio en Esquilo y Menandro:

… y en este momento cuánto resuenan los címbalos!

y: «en ese momento aquél así se preparaba»[150].

340[151] I) LIBANIO, *Epístolas* 175.4:

… oyendo… que Esquilo decía que las virtudes nacen para los mortales a partir de las situaciones de esfuerzo.

II) LIBANIO, *Epístolas* 699.2:

Y si va a ser preciso pasar la vida en un esfuerzo permanente, que Esquilo te sirva de consuelo, pues dice que las virtudes nacen a partir de las situaciones de esfuerzo.

III) LIBANIO, *Epístolas* 348.8:

Y si crees que es preciso hacer lo que decimos, no vaciles en obedecer a Esquilo y aun antes a Hesíodo[152].

341 MACROBIO, *Saturnales* I 18.6:

… y para que nadie piense que el monte Parnaso está dedicado a dioses distintos, el mismo Eurípides en *Licimnio*, queriendo dar a entender que Apolo y Liber[153] eran un único y mismo dios, escribe: «…, soberano Baco amigo del laurel, peán Apolo de armoniosa lira, …»[154]. De la misma opinión Esquilo:

… *Apolo el coronado de yedra, el adivino báquico,*…[155]

342 ORIÓN, *Etimológico* 26, 4[156]:

… soberana ninfa, reina de terribles montes,…

343 Nauck^{2} = **46 a 10** Radt

344 FILÓN, *Acerca de la Providencia* II 8[157]:
La ley separa a Zeus de la estirpe de los malvados y del injusto[158].

345 FILÓN, *Acerca de la Providencia* II 90[159]:
La plaga de la peste, esparciendo su vacía mandíbula engu-llidora de gente, la llena enterrando cuerpos de muertos[160].

346 *Etymologicum Genuinum, s.u. zeũgos,* p. 140 Miller:
Tronco *(zeũgos)*: enganche de una pareja cualquiera, pero también de más. Así, Isócrates[161] dijo «tronco de cuatro caballos» y Esquilo:
… tronco de cuadrigas…

347 FOCIO, I 437, 13 Naber:
… y de la fluyente Dirce[162]…[163]

348 FRÍNICO, *Preparación sofística* 7, 7:
… inflexible a los ruegos…[164]
: Esquilo utilizó el dativo en lugar del genitivo de acuerdo con el uso ático.

349 FRÍNICO, *Preparación sofística* 83, 10:
No trates de curar males con males[165].

350 PLATÓN. *República* 383 a 7:
Pues bien, aunque alabemos muchas cosas de Homero, sin embargo no alabaremos lo del envío del ensueño a Agamenón por parte de Zeus[166]. Ni tampoco lo de Esquilo cuando Tetis dice que Apolo, mientras cantaba en los esponsales de ella, exaltó su próspera descendencia:
TETIS. — (Apolo exaltó en mis esponsales)[167] mi próspera descendencia, desconocedora de enfermedades y longeva de vida, y, tras anunciar que mi destino era grato a los dioses en todo, entonó un peán propicio, con lo que me proporcionaba contento. Y yo esperaba que la divina boca de Febo fuera sin falacia, rebosante como es de arte profética[168]. Pero él, que entonaba esos himnos, él, que asistía al banquete, él, que dijo esas cosas, él fue el que mató a mi hijo[169].

351 PLATÓN, *República* 563 b:

—…Y por poco nos olvidamos de decir cuánta igualdad ante la ley y libertad hay en las mujeres respecto de los hombres y en los hombres respecto de las mujeres.

—En ese caso, ¿no diremos, como Esquilo:

… lo que ahora nos haya venido a la boca[170]

?, señaló.

—En efecto, dije. También yo por mi parte digo así: …

352 PLUTARCO, *Cómo debe el joven escuchar la poesía* 36 B:

Y se debe decir también[171] respecto a la frase de Esquilo:

Ten ánimo, la cresta del sufrimiento no dura mucho tiempo

, que esto es lo que en Epicuro se dice una y otra vez y es objeto de admiración, el que «los grandes padecimientos desaparecen en seguida, mientras que los que duran no tienen intensidad»[172]. De estas cosas una Esquilo la ha dejado dicha claramente, y la otra subyace a lo dicho, pues si el sufrimiento grande e intenso no dura, el que dura no es grande ni difícil de resistir.

353 PSEUDO-PLUTARCO, *Escrito de consolación a Apolonio* 106 C:

Y Esquilo parece reprender oportunamente a los que piensan que la muerte es un mal, cuando dice así:

… pues sin justa razón odian la muerte los mortales: ella precisamente es la mayor defensa de sus muchos males[173].

353a PLUTARCO, *Sobre la fortuna o la virtud de Alejandro* 334 D:

Alejandro entrenaba constantemente para ser diestro en el uso de las armas y, como decía Esquilo:

…[174]
duro guerrero de pesada armadura,
devastador para los que frente le hacen
…

354 PLUTARCO, *Isis y Osiris* 358 E:

Éstos son casi los puntos principales del mito[175], una vez eliminados los más aborrecibles, por ejemplo, el descuartizamiento de Horus y la decapitación de Isis. Así, si estas historias concernientes a la naturaleza feliz e imperecedera, en consonancia con la cual se considera que está sobre todo la divinidad, piensan y dicen que han sido llevadas a cabo y ocurrido verdaderamente, no hay que

decirte lo de

… es preciso escupir y purificarse la boca… [176] en palabras de Esquilo.

355 PLUTARCO, *La E de Delfos* 389 A:

En honor del uno[177] entonan cantos ditirámbicos llenos de emociones y de una transformación portadora de un cierto desvarío y dispersión, pues, dice Esquilo:

…
el ditirambo conviene que,
entremezclado con gritos, acompañe,
partícipe del grupo, a Dioniso[178]
…

; y en honor del otro[179] un peán.

356 PLUTARCO, *La desaparición de los oráculos* 434 A:

… del mineral de cobre de Eubea, del que se hacía el tipo de espada forjada en frío, como ha dejado dicho Esquilo:

…. pues tomando una espada euboica, afilada por sí misma,…[180]

357 PLUTARCO, *Sobre el refrenamiento de la ira* 454 E:

Pues bien, de igual manera que es fácil contener el fuego cuando prende en los pelos de una liebre, o en tiras de mecha o en basura, mientras que si hace presa en objetos sólidos y con espesor, aniquila y destruye

[181]… la elevada labor esforzada de los carpinteros tras cobrar vigor…

, como dice Esquilo; así también, el que presta atención a su temperamento en un primer momento… no precisa de un gran esfuerzo, sino que con frecuencia lo hace cesar con el propio silencio y el desinterés.

358 PLUTARCO, *Charlas de sobremesa* 625 C:

Los ancianos leen de lejos[182] separando el texto de los ojos, y no pueden de cerca. Y esto lo insinúa Esquilo cuando dice:

Tú aguántalo[183] de lejos, porque de cerca no [lo alcanzarás]; sé un buen viejo escribiente.

Y, más claramente, Sófocles dice lo mismo de los ancianos: …[184]

359 PLUTARCO, *Demetrio* 35.3:

Pero parece ser que la fortuna no adoptó giros tan grandes y rápidos con ningún rey… Por ello dicen también que él (Demetrio) en las peores vicisitudes

dirigía en alta voz a Fortuna el dicho esquíleo:

Tú en verdad me engendraste, tú parece que vas a abatirme[185].

360 PLUTARCO, *Sobre el principio del frío* 950 E:

Cada cosa que muere perece no para convertirse en su contrario, sino por obra de su contrario, como el fuego por obra del agua convirtiéndose en aire. Así, del agua dijo Esquilo, a la manera trágica, pero con verdad:

… justicia del fuego que pone fin a su insolencia…[186]

361 PLUTARCO, *Los estoicos dicen más disparates que los poetas* 1057 E:

El Yolao de Eurípides, de débil y viejo que era, de pronto por medio de una súplica se volvió joven y fuerte para la lucha[187]. Y el sabio estoico ayer era sobremanera vergonzante, pero hoy de pronto se ha pasado a la virtud y, de arrugado y pálido y, en palabras de Esquilo:

… de penoso anciano con lumbago y convulsiones de dolor… [188]

que era, se ha vuelto adecuado, semejante a los dioses, de hermosa figura.

362 PSEUDO-PLUTARCO, *Sobre la vida y poesía de Homero* 157:

Lo que (Homero) hizo a Idomeneo exhortar a su compañero: …[189] Esquilo fue el segundo en decirlo y lo hizo así:

… sino que, ni aunque uno reciba numerosas heridas en el pecho, no muere si no concurre el término de su vida; ni aunque uno esté sentado en su casa junto al hogar, no escapa en alguna mayor medida al destino fijado[190].

Y en prosa Demóstenes así: …[191]

363 PÓLUX, 6.80:

Podría decirse también «desgranar una granada» según Aristófanes[192]:

… y, entonces, desgranarás una agridulce granada…[193] Pero este trímetro yámbico Aristófanes no lo dijo como suyo propio, sino como de Esquilo.

364 PÓLUX, 7.60:

La *mandúē* es algo parecido al llamado *phainólēs* («manto corto»). Y de quiénes es propia, para que no andemos dando vueltas por entre los cretenses o los persas, Esquilo lo dirá:

… una túnica imitación de la *mandúē* libúrnica[194]…

365 PÓLUX, 7.78:

… que también hacían tejidos de tres hilos lo muestra Esquilo cuando dice:

… y tú con ropas de tejido tupido de tres hilos…

366 PÓLUX, 7.167:

Y daría la impresión de que Esquilo llama a las bañeras *(balaneĩa)* lavabos *(loutéria)*:

… verdaderamente se da un lavado no uno cualquiera, sino fácilmente uno propio de los más grandes lavabos[195].

367 PÓLUX, 10.180:

Y el que quiera llamar también *stégastron* («cobertor»), en consonancia precisamente con su frecuente uso, a la pelliza que cubre, ese manto hecho de cuero, que recurra a las palabras de Esquilo:

… cobertor de los huesos…

368 [PROBO], *Comentarios a las Geórgicas de Virgilio* 3.34:

Capis es hijo de Asáraco, Asáraco a su vez de Tros, el propio Tros es hijo de Erictonio, Erictonio nace de Electra y Júpiter, según opina Esquilo, autor de tragedias[196].

369 Escolio a HESÍODO, *Trabajos y días* 157 a:

(HESÍODO, *Trabajos y días* 156-160: Luego, una vez que la tierra sepultó también a esta estirpe, «de nuevo aún una cuarta sobre la tierra de muchos frutos» (v. 157) creó el Cronida Zeus, más justa y mejor, la divina estirpe de los héroes, que reciben el nombre de semidioses, estirpe anterior a la nuestra sobre la tierra sin límites). O sea, la estirpe descendiente de Pandora, la que fue según Esquilo:

… mujer mortal nacida de simiente modelada de barro…[197]

370 Escolio a APOLONIO DE RODAS, IV 1348:

(APOLONIO DE RODAS, IV 1347-1350: Oíd, amigos. En medio de mis pesares tres diosas, «ceñidas con pieles de cabra desde lo alto» (v. 1348) del cuello y en torno a espalda y caderas, se colocaron muy cerca por encima de mi cabeza). *Stérphesi* («con pieles»): *dérmasi* («con pieles»). De donde también *sterphôsai* («cubrir con pieles»). Íbico llamó «ejército con escudos de piel *(sterphōtḗr)»* al que tiene *dérmata* («escudos hechos de piel»)[198]. De donde también en Esquilo se piensa que hay que escribir:

… estirpe de negra piel…[199]

, no, como algunos, «de negro pecho», pues no tienen negro sólo el pecho, sino

también todo el cuerpo.

371 Escolio a ARISTÓFANES, *Los acarnienses* 75:

(ARISTÓFANES, *Los acarnienses* 75-76:

DICEÓPOLIS. — «Oh, ciudad escarpada» (v. 75), ¿captas la burla de los embajadores[200]?). Oh, ciudad escarpada: esta expresión quedó trillada por los antiguos. Tanto Esquilo como Sófocles[201] utilizaron el término[202].

372 Escolio a ARISTÓFANES, *Lisístrata* 1257:

(ARISTÓFANES, *Lisístrata* 1254-1259:

UN LACONIO. — … [203]

Y a nosotros a su vez Leónidas
guió como a verracos que
el diente, pienso, afilan; y abundante
por las mejillas florecíanos la espuma, y abundante [v. 1257]
a un tiempo piernas abajo corría).

En paralelo a lo de Arquíloco: …[204] y Sófocles[205]. Y Esquilo:

… espuma de humano alimento fluyó de su boca…[206]

373 Escolio a TEÓCRITO, XV 48 b:

(TEÓCRITO, XV 46-49:

PRAXÍNOA. — … Muchas cosas buenas llevas hechas, Ptolemeo, desde que tu padre está entre los inmortales: ningún malhechor «se acerca a uno en la calle a la manera egipcia y le hace una canallada» [v. 48], broma que antes gastaba esta gentuza que lleva la mentira en la sangre). Porque los egipcios son engañadores, como dice también Esquilo: Hábiles en urdir artimañas, sábetelo, son los egipcios[207].

374 Escolio a ARISTÓFANES, *Las nubes* 1364:

(ARISTÓFANES, *Las nubes* 1364-1365:

ESTREPSÍADES. — …«Luego yo le invitaba a que, tomando un ramo de mirto» [v. 1364], me recitase algo de Esquilo). En paralelo a lo de Esquilo:

… [208]
… *puesto que allí flores del prado…*[209]
…

375 Escolio a EURÍPIDES, *Orestes* 25:

(EURÍPIDES, *Orestes* 25:

ELECTRA. — … (Clitemestra) tras envolver a su esposo en una red inextricable lo mató). Esquilo dice:

… artificio sin remedio y de difícil escapatoria…[210]

375a Escolio a EURÍPIDES, *Las fenicias* 175:

(EURÍPIDES, *Las fenicias* 175-176:

ANTÍGONA. — *Oh, hija de Helios de refulgente halo,* [v. 175]

Selene, resplandor de áureo círculo[211]). Hesíodo dice que Selene es hermana de Helios: …[212] Pero Esquilo[213] y los filósofos de la naturaleza que hija, en cuanto que participa de la luz del sol.

376 Nauck^2 = 488 Radt

376a Escolio a EURÍPIDES, *Reso* 916:

En Esquilo está contado pormenorizadamente lo concerniente a Támiris y…[214] En todo caso, Asclepíades[215] en sus *Relatos trágicos* habla de esto en los siguientes términos: «Se dice que Támiris era admirable de presencia, que tenía el ojo derecho blanco y el izquierdo negro, y que pensaba que en el canto sobresalía de todos los demás. En una ocasión en que las Musas llegaron a Tracia, Támiris les propuso cohabitar con todas ellas, pues decía que los tracios tenían la costumbre de que un solo hombre tuviese relaciones con varias mujeres. Ellas a su vez entablaroncon él, que las había desafiado, el certamen de canto en los siguientes términos: si eran ellas las que vencían, él haría cualquier cosa que ellas quisieran, mientras que si era él, conseguiría a tantas mujeres cuantas quisiera. Concertados tales extremos, vencieron las Musas y le sacaron los ojos[216].

377 Nauck^2 = 281a, 28 Radt[217]

378 Escolio a HOMERO, *Ilíada* XI 754:

«A través de la vasta *(aspidéos)* llanura»: otros en lugar de la forma completa dicen *spidéos* y le dan el significado de grande y larga. También Esquilo pone a menudo el término de la misma forma:

… la vasta (spídion) extensión del camino…

y Antímaco: «ni prever con gran antelación *(spidóthen)*»[218], o sea, desde lejos.

379 Escolio a HOMERO, *(Ilíada* XIV 200:

Con buen criterio los antiguos se adelantaron a calificar al círculo y a la

esfera de *apeírona* («sin extremos, sin principio ni final, ilimitado»). Así también Aristófanes en *Las Danaides* dijo: «llevando un broncíneo anillo sin final»[219]. Y de igual manera también Esquilo dice que las que están dispuestas en círculo[220] se encuentran en disposición sin final:

… y vosotras[221] colocaos en círculo en torno a este altar y asu resplandor de fuego, y en formación[222] sin final haced súplicas[223]…

380 Escolio a HOMERO, *Ilíada* XVI 380[224]:

Esquilo dice que Aquiles, revestido con toda su armadura, se precipitó hacia atrás y de un salto cruzó el foso sin dar la espalda a los enemigos[225].

381 Escolio a HOMERO, *Ilíada* XVI 542:

(HOMERO, *Ilíada* XVI 542: [Sarpedón] tenía a Licia protegida con leyes justas y con su propio poderío). Pues estas cosas son las que salvan, la una a la ciudad y a sus habitantes, y la otra porque rechaza a los enemigos. Esquilo:

…, pues donde la fuerza y la justicia están uncidas al mismo yugo, ¿qué tronco de tiro hay más poderoso que éstas?

382 Escolio a LICOFRÓN, *Alejandra* 1247:

(LICOFRÓN, *Alejandra* 1245-1247: Y con él los vástagos gemelos del soberano de los misios, cuya lanza un día el Ecuro «Teeno doblegará, trabando sus miembros con pámpanos» [v. 1247]). Teeno: el mismo, como Esquilo:

Padre Teeno[226], uncidor de ménades,…

383 Escolio a PÍNDARO, *Nemea* X 31:

(PÍNDARO, *Nemea* X 18 [31]: … Hebe[227] que camina al lado de su madre la culminadora). Llama a Hera «madre culminadora». Y Esquilo:

Hera culminadora[228], esposa compañera de lecho de Zeus, [229]

384 Escolio a PÍNDARO, *Pítica* II 18a:

(PÍNDARO, *Pítica* II 10 [18]: … y Hermes protector de los certámenes[230]…). Como también Esquilo dice:

…[231]
oh, protector de los certámenes,
de Maya y de Zeus hijo,
oh, Hermes,
…

385 Escolio a SÓFOCLES, *Electra* 286:

(SÓFOCLES, *Electra* 285-286:

ELECTRA. — … Pues ni siquiera es posible deplorarlo tanto que mi ánimo suponga alivio). Pues la desgracia se hace más liviana con las lágrimas. Y Esquilo:

Los lamentos, sábetelo, apoyos son en los padecimientos.

386 Escolio a SÓFOCLES, *Edipo en Colono* 1048:

(SÓFOCLES, *Edipo en Colono* 1044-1051:

CORO. — *Ojalá yo estuviera donde*
hombres devastadores retornando
habrán pronto de trabar
un Ares de voz de bronce,
o junto a las riberas píticas
o en las de las antorchas, (v. 1048)
donde las augustas presiden
los reverentes misterios para los mortales,

…!) Se está refiriendo a la región de Eleusis, y «las riberas de las antorchas» serían las iluminadas, alumbradas desde arriba e irradiadas por la llama de los misterios y por las antorchas sagradas, de las cuales dice Esquilo:

… con brillantes resplandores, vigor de las antorchas,…

387 Escolio a SÓFOCLES, *Edipo en Colono* 1049[232]:

… he sentido un estremecimiento, pero anhelo con ardor esta ceremonia mistérica…

387a Escolio a SÓFOCLES, *Edipo Rey* 734:

(SÓFOCLES, *Edipo Rey* 732-734:

EDIPO. — ¿Y dónde está el sitio ese en que tuvo lugar este infortunio?

YOCASTA. — Fócide se llama la región, y la encrucijada (v. 734) «es la confluencia de los caminos que vienen de Delfos y de Daulia».

Dice que la encrucijada estaba en las cercanías del territorio de Daulia, mientras que Esquilo en las de Potnias de esta manera:

… llegamos al cruce hollado por ruedas de carro de la ruta de la encrucijada, y allí atravesábamos las confluencias de las tres rutas en el territorio de Potnias[233].

388 Escolio a TEÓCRITO, II 35/36a:

(TEÓCRITO, II 35-36: Testílide, las perras están ladrando por la ciudad: la diosa está en los cruces de caminos). … Colocaban estatuas de Hécate en los cruces de caminos porque es la diosa encargada de las impurezas y de las purificaciones… Y también colocaban estatuas de ella delante de las puertas, como dice Esquilo:

CORO. — …[234]

soberana Hécate, que frente a la sede
de las reales moradas tienes asiento,
…

389 ESTOBEO, II 8, 10:
Cosa común es el azar, pero la reflexión, de los que la poseen.

390 ESTOBEO, III 3, 11:
Sabio es el que sabe cosas provechosas, no el que sabe mucho.

391 ESTOBEO, III 3, 14:
Se equivoca también, sábetelo, el que es más sabio que el sabio.

392 ESTOBEO, III 4, 18:
En verdad que pesada carga es un hombre insensato favorecido por el azar.

393 ESTOBEO, III 18, 12:
Espejo del porte es el bronce, el vino de la mente[235].

394 ESTOBEO, III 27, 2:
Los juramentos no son garantía del hombre, sino el hombre de los juramentos.

395 ESTOBEO, III 29, 21:
La divinidad gusta de colaborar con el que se esfuerza[236].

396 ESTOBEO, III 29, 24:
Es hermoso incluso para un anciano aprender cosas sabias.

397 ESTOBEO, III 34, 5:
Antes de pronunciar palabras tales es preciso morderse la boca.

398 ESTOBEO, IV 4, 14:

Las personas viles, cuando les van bien las cosas, son insoportables.

399 ESTOBEO, IV 34, 44:

La estirpe humana tiene pensamientos que cambian al día, y en modo alguno es más fiable que la sombra del humo[237].

400 ESTOBEO, IV 50, 7:

La vejez es más justa que la juventud.

401 Nauck² = 466 Radt

402 ESTRABÓN, VI 1, 6:

Se le dio el nombre de Regio o bien, como dice Esquilo, por el accidente acaecido a esta región, pues él entre otros dijo que Sicilia se vio desgajada[238] de tierra firme por obra de movimientos sísmicos:

… por lo que consiguientemente recibe el nombre de Regio.

…[239] Es posible reflexionar sobre cuál de las dos interpretaciones es la verdadera: si a la ciudad le vino el nombre por estos motivos, o si lo fue por su notoriedad, pues los samnitas la llamaron «reino» en latín[240], dado que sus fundadores formaban parte del estado romano y se servían en gran medida del latín.

402a ESTRABÓN, VIII 3, 8:

Buprasio es una parte de Élide, pero dicen que Homero, mediante cierta figura poética, registra la parte juntamente con el todo[241], al igual que lo de…[242] Y también los poetas posteriores la utilizan: Hiponacte…[243] También Alcmán…[244] Y Esquilo:

… poseyendo todo el lote de Chipre y de Pafo…[245]

403 Nauck² = 284, 1s. Radt

404 ESTRABÓN, IX 1, 9:

Tiene (la isla de Salamina) una ciudad del mismo nombre: la ciudad antigua está deshabitada y orientada hacia Egina y el sur, como tiene dicho también Esquilo:

… y Egina está asentada ahí en la dirección de los soplos del noto[246]

, mientras que la ciudad actual se encuentra en un golfo.

405 ESTRABÓN, XV 3, 2:

Se dice también que (Susa) es una fundación de Titono[247], el padre de Memnón, con un perímetro de 120 estadios y de forma oval. La acrópolis tenía el nombre de Memnonio. Los susios reciben también el nombre de cisios; y también Esquilo llama cisia a la madre de Memnón[248].

406 ATENEO, 99 B:

Sé que también el poeta Simónides en alguna parte de su obra[249] llamó a Zeus *arístarchos* («el mejor soberano») y Esquilo a Hades *hagēsí-laos* («conductor de pueblos»)[250].

407 Nauck² = 481 Radt

407a FOCIO, *Léxico a* 541 Theodoridis:

aidnón: lo que hace invisible. Así Esquilo[251].

408 ESTEBAN DE BIZANCIO, 51, 1:

Eneto: un monte. Esquilo.

409 PÓLUX, 7, 177:

Al que lleva los pomos de alabastro Esquilo lo llamó *alabastrophóros.*

410 HESIQUIO, α 2737:

aleós: vano; insensato. Esquilo.

411 *Colección de palabras útiles*, en *Anecdota Graeca* 383, 31 Bekker:

alcáthō y alcáthein: Sófocles[252] y Esquilo. Significa «acudir en ayuda».

411a FOCIO, *Léxico α* 1268 Theodoridis:

ámuntron («recompensa por la defensa»)[253] y *amunándrōs* («de manera que rechaza a los enemigos»): Esquilo los utilizó, y Sófocles *amúnandron* («que rechaza a los enemigos»)[254].

411b[255]

412 *Etymologicum Genuinum*, α 726 Lasserre-Livadaras:

Anfis: este término no es una síncopa, sino un cambio de forma, pues Anfis procede de Anfiarao, como aparece en Esquilo.

413 Nauck^2 = 172a Radt

414 FRÍNICO, *Preparación sofística* 7, 10:

apaírein («ponerse en camino por tierra firme»): la mayor parte de las veces los escritores áticos lo utilizan por «navegación», aunque también por «marcha por tierra firme», como Esquilo y Aristófanes[256].

415 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 421, 5 Bekker:

apél(l)ētoi: antagonistas. Así Esquilo[257].

415a Focio, *Léxico* α 2416 Theodoridis:

apḗnthistai («está marchita»): la flor ha perdido su vigor y, por así decirlo, carece de su anterior encanto. Así Esquilo[258].

415b Papiro de Oxirrinco 2259, Fr. 1 II 3 (ed. E. ESPOSITO, en *CLGP* I 1, 1)[259]:

arídakrus («de muchas lágrimas») es una segunda forma, puesto que en algunos es *halídakrus.* Así, Calímaco dice: … [260], mientras que Esquilo utilizó la forma con «l»[261], haciéndola derivar de [*hális*?: («en abundancia»)].

416 *Colección de palabras útiles*, en *Anecdota Graeca* 450, 4 Bekker:

archêthen («desde el principio»): no está en los escritores áticos, a excepción de Esquilo. Pero está en Heródoto y los escritores jonios[262].

417 *Colección de palabras útiles,* en *Anecdota Graeca* 450, 30 Bekker:

âsai: dañar. Así Esquilo.

418 *Etymologicum Magnum* 161. 15 Gaisford:

aschadés: inestable. Esquilo.

419 Escolio a ELIANO, *Historia de los animales,* VI 11:

aulônes: los lugares en línea recta. Esquilo en *Níobe*[263]. También a la zanja la llama *aulōn* el mismo[264].

419a HESIQUIO, α 8315:

aulônes: los lugares en línea recta. Esquilo llama así tanto a la zanja como a la pira[265].

420[266]

420a FOCIO, *Léxico* α 3226 Theodoridis:

autokêrux: el que hace una proclama no a través de otros, sino por sí mismo. Es semejante a *autourgós, autepággeltos.* Así lo empleó Esquilo.

420b FOCIO, *Léxico* a 3296 Theodoridis:

hapházei («agarra»): coge, derivado de *haphḗ* («toque, contacto»). Esquilo.

421 QUEROBOSCO, *Escolios a los Cánones de Teodosio* 1, 234, 36:

Ha de saberse que para el genitivo de *boũs* («buey») se ha descubierto no sólo la forma *boós*, sino también *boũ* («del buey») en el *Ínaco* de Sófocles[267] y en Esquilo.

422 ARISTÓFANES, *Las ranas* 923-929[268]:

EURÍPIDES. — … Y luego… decía una docena de palabras grandes como bueyes… Pero clara no decía ni una… sino o Escamandros[269] o fosos[270] o dispuestos sobre escudos *águilasgrifos*[271] forjados en bronce y palabras a lomos de caballos.

423 HESIQUIO, ε 396:

edanoĩs: comestibles. Esquilo.

424 ATENEO, 362 F:

El término *eilapínai* («festines») lo hacían proceder del preparativo y gasto que se producía en ellos, pues *laphúttein* y *lapázein* significan «vaciar» y «consumir» … Y a tales banquetes Esquilo y Eurípides[272] los llamaron *eilapínai* haciéndolo derivar de *lelapáchthai* («quedar vaciado»).

424a HESIQUIO, ε 2367:

emméleia: tipo de danza… Esta danza es característica de la tragedia. Pero de forma impropia[273] Esquilo utiliza este término en lugar de la del drama satírico, que es la *síkinnis.*

424b FOCIO, *Léxico* ε 1070 Theodoridis:

enṓidia («pendientes»): no sólo Alexis[274] y Filemón[275], sino también Esquilo[276].

425 *Etymologicum Genuinum, s.u. ēiónēsas* Reitzenstein (en *Geschichte d. griech. Etymologica*, p. 293):

… bañaste…

426 HESIQUIO, η 775:

ērigéneia: la que engendra el día; o la nacida al amanecer o en la primavera. Y en Esquilo la leona recibe el calificativo de *ērigéneia* en el sentido de «la que pare al aire libre[277]» o «la que lo hace en la primavera».

427 HESIQUIO, ι 1098:

†*írruga*†[278]: (cosas) que espantan. Esquilo.

428 PÓLUX, 6. 40:

Y abyecto del todo es también el término «glotón»[277] *(kataphagâs)* que aparece en el poeta cómico Mírtilo[280], aunque Esquilo lo haya utilizado con anterioridad[281].

429 HESIQUIO, κ 2433:

†*kekhrēmateĩsthai*†[282]: estar tostado. Esquilo.

429a *Excerpta Barocciana,* en *Lexicon Vindobonense,* p. 324 Nauck:

kēdeía: la relación familiar establecida a través del matrimonio en Esquilo[283].

430. [QUEROBOSCO], *Acerca de la cantidad silábica,* en *Anecdota Oxoniensia* II 318, 6 Cramer:

Los derivados de *krãta*[284] se escriben con el diptongo «ai», como, por ejemplo, *krataíbios* («que lleva una vida llena de violencia»), *krataípilos*, el que tiene un fieltro[285] resistente en Esquilo.

431 ESTRABÓN, VII 3. 6:

Apolodoro en la parte introductoria del libro segundo de *Acerca de las naves*[286]… dice[287]… que (el desconocimiento de los lugares apartados de Grecia) no es de extrañar en el caso de Homero, puesto que también los que fueron aún posteriores a él desconocían muchas cosas y referían relatos fantásticos: Hesíodo[288] hablaba de los Semiperros, de los Cabezagrandes, de los Pigmeos[289]; Alcmán[290], de los Piespalmeados; Esquilo, de los Cabezadeperros[291], de los Ojosenelpecho[292] y de los Solounojo[293]; y otras muchísimas cosas.

432 FOCIO, I 359, 12 Naber:

Dicen *kunterṓtata* y *kuntatṓtata* («cosas muy a lo perro»). Eubulo en *Parmenisco*: …[294] Ferécrates en *Los lerios*: …[295] Y Esquilo[296].

433 FOCIO, I 373, 11 Naber:

lámpouris[297]: la zorra en Esquilo[298].

434 MÁXIMO PLANUDES, *Gramática* (en F. W. STURZ, *Etymologicum Graecae linguae Gudianum,* p. 648, 41):

… más grande…[299]

434aa Papiro de Michigan, inv. 1447ᵛ col. II 10-13 Renner[300]: Las Etías[301]: las hijas de Haliacmón, el hijo de Haliarto en número de siete. Mientras lamentaban a Ino fueron metamorfoseadas por Hera…[302] en Esquilo son llamadas «que odian a las cornejas» (misokórōnoi)[303].

434a ESTRABÓN, VII 3, 6:

… los Solounojo…[304]

434b HESIQUIO, ν 125:

naũla: las provisiones de viaje en Esquilo.

435 FOCIO, II 14, 8 Naber:

omeíkhmata: los orines[305]. Esquilo.

435a FOCIO, *Léxico* α 808 Theodoridis:

orgãn[306] significa dejarse llevar de un gran impulso a hacer u oír algo. En general utilizan el término en variadas acepciones: en lugar de «empapar», como Arquíloco[307]; Esquilo lo utiliza en lugar de «hacer salir y ablandar golpeando»; Sófocles…[308] y Heródoto en el libro cuarto[309] utiliza la forma *orgásas* en lugar de *maláxas* («ablandar» el cuero cabelludo del enemigo).

436 FOCIO, II 38, 10 Naber:

ouranizétō: llegue hasta el cielo. Esquilo.

437 QUEROBOSCO, *Escolios a los Cánones de Teodosio* 1, 231, 3:

… del rey…[310]

438 FOCIO, II 87, 13 Naber:

pephrasménos: dispuesto a reflexionar, que tiene la mente atenta. Esquilo.

439 FOCIO, II 103, 5 Naber:
prépsai: equiparar. Esquilo.

439a ARISTÓFANES, *Las ranas* 927:
… Escamandro…[311]

440 *Etymologicum Genuinum,* α 1309 Lasserre-Livadaras: *astemphḗs*: («inamovible»): … derivado de *stémbō,* que significa *kineĩn sunekhōs* («agitar sin interrupción»), término éste que menciona Esquilo.

441 ESTRABÓN, VII 3,6:
… los Ojosenelpecho…[312]

442 EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1538, 49:
Allí (en la *Ilíada*)[313] las más de las veces *elásein* es un término concerniente al caballo, de donde *anḗlatos* («que no se deja conducir, terco») —dice— en Anacreonte[314] es el desobediente, derivado de animales uncidos al yugo; de igual manera también *stómis* en Esquilo es el que se resiste al freno como si se tratase de la boca *(stóma)*[315].

443 Escolio a ARISTÓFANES, *Los caballeros* 362:
(ARISTÓFANES, *Los caballeros* 362:
CHORICERO. — Pero tras engullir costillas de res, compraré minas).
Skhelídas: costillas de res; o simplemente la «carne de costilla», como Esquilo.

444 ARISTÓFANES, *Las ranas* 935-938:
EURÍPIDES. — Además, ¿era necesario representar en las tragedias también a un gallo?
ESQUILO. — ¿Y tú, odiado de los dioses, qué es lo que representabas?
EURÍPIDES. — No a hipogallos[316], por Zeus, ni a *cabronesciervos*[317], como tú, que es lo que pintan en los tapices persas.

445 *Etymologicum Genuinum, s.u. triskaídeka*:
... de tres vidas…[318]

445a MÁXIMO PLANUDES, *Gramática* (en F. W. STURZ, *Etymologicum*

Graecae linguae Gudianum, p. 648, 46):

… más alto…[319]

446 Escolio a HOMERO, *Ilíada* II 862:

(HOMERO, *Ilíada* II 862-863: «A su vez Forcis y Ascanio, el de divino rostro, guiaban a los frigios» [v. 862] desde la lejana tierra de Ascania; y en deseos ardían de lucha en la batalla). A los frigios: los poetas posteriores dicen que Troya y Frigia son la misma, pero Homero no hacía así. Esquilo las hacía coincidir[320].

447 PLUTARCO, *Cuestiones griegas,* 293 A:

«¿Qué es el escapaovejas?». Es un arbusto pequeño y bajo, cuyos brotes el ganado que pace los troncha, perjudica y daña su crecimiento al pisotearlos. Ahora bien, cuando crece y alcanza un cierto tamaño y evita ser dañado por los que allí pacen, recibe el nombre de «escapaovejas»[321] *(phuxímēla).* El testimonio es Esquilo.

448 Escolio a APOLONIO DE RODAS, I 473:

(APOLONIO DE RODAS, I 472-474: Dijo [Idas] y, tomando con ambas manos su copa bien llena, «bebía el dulce licor puro, y se le empapaban de vino» [v. 473] los labios y las negras barbas). Puro *(khalíkrēton)*: el que no está mezclado, el que desenfrena *(khalônta)* las mentes. Los atenienses al vino puro lo llaman desenfrenador *(khális).* Y Esquilo dice que también a las Bacantes las llaman «desenfrenadas» *(khalimádes)*[322].

449 PÓLUX, 7, 61:

Al vestido de invierno podría llamársele *kheímastron*, y también al manto tupido, al cual Esquilo denominó «defensa contra el invierno» *(kheimámuna),* y Homero «que protege del viento» *(alexánemos)*[323].

450 Escolio a ARISTÓFANES, *Las aves* 1680:

(ARISTÓFANES, *Las aves* 1678-1681:

TRÍBALO. — Bella jovena y granda soberane pájaro entrego.

HERACLES. — Dice que la entreguemos.

POSIDÓN. — No, por Zeus; no es eso. Dice que la entreguemos si no anda, como las golondrinas).

También Esquilo al hablar mal como un extranjero lo llama *khelidonízein* («hablar como las golondrinas»)[324].

451 Escolio a HOMERO, *Ilíada* V 9:
… de un soldado de infantería ligera…

451a ARISTÓFANES, *Las ranas* 961-963:
EURÍPIDES. — …[325] Pero yo no hablaba con pomposidad lejos del buen juicio, ni los (a los espectadores) asustaba creando Cicnos y Memnones a lomos de caballos con testeras repletas de campanillas[326].

451b Papiro de Oxirrinco 2737, Fr. 2, 15[327]:
(ARISTÓFANES, *Fr.* 590,85-87 K-A: … Tricori- …)
Porque a este … estas … Hermipo … el comienzo … de Esquilo[328].

---

[1] LOBEL (1952), en el volumen XX de esta serie papirológica publicado en 1952, agrupó, dentro del número 2256, 89 restos papiráceos, fechándolos a finales del siglo II d. C. o principios del III. Se trata de posibles fragmentos de obras esquíleas o noticias sobre ellas: los núms. 1-3 (= Test. 58b y 70 Radt) son noticias didascálicas; 4 y 5 (Frs. 451v-w R), argumentos de piezas dramáticas; 6-7, 10-50, 54-58, 61-70, 73-84 y 86-89 (451s R), restos menores de obras; 8 (451 n), 51-53 (451o), 59 y 60 (451p), 71 (451q), 85 (451r), restos de una mayor entidad textual; 9 a-b (281 a-b), el famoso papiro de Justicia; y finalmente 72 (46c), cuya adscripción a *Los arrastradores de redes* es aceptada por todos. Lobel fundamentó esta uniformidad de autoría en dos principios: los fragmentos escritos por la misma mano proceden del mismo autor; y en cada caso el escriba debe ser identificado correctamente. Finalmente, la atribución a Esquilo de todo ese bloque se fundamenta precisamente en este fragmento, el 9a de la serie, pues en esta ocasión tenemos certeza de que pertenecía a Esquilo, ya que en dos fuentes (Escolio a *Ilíada* VI 239 c; EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 641, 54) se toma un pasaje de nuestro fragmento («ni pueblo ni hombre particular», línea 28) como ejemplo de que la sinalefa tiene lugar siempre con espíritu suave en el segundo elemento, nunca con el áspero. Antes de la aparición del papiro esa breve mención esquílea utilizada por los gramáticos mencionados aparecía recogida en Nauck^2 con el núm. 377.

[2] Por alguna huella paleográfica, pero sobre todo por la forma y el contenido del texto, toda la crítica coincide en ver una escena dialogada entre Justicia y un interlocutor, muy probablemente el corifeo. El esquema es tradicional: un breve parlamento introductorio del personaje: un diálogo entre el recién llegado y el corifeo, como representante del coro, donde se hace más viva la identificación; nuevo parlamento del actor, en el que éste pasa a una exposición más detallada. Para la reconstrucción general —no rigurosamente textual— del sentido, seguiré las propuestas más aceptadas de los editores: LOBEL (1952: 36-41), LLOYD-JONES (1957: 576-581), METTE (1959: *Fr.* 528-537), MORANI (1987: 714-716), DIGGLE (1998: 29-31), a los que en este caso hay que añadir GARABO (1986).

[3] Las cuatro primeras líneas del papiro están en un estado poco reconstruible. No obstante, Mette propone leer: «Tras abandonar las sedes de los bienaventurados, he

llegado hasta aquí, siendo yo misma uno de los dioses, hija de Zeus. Los restantes dones otorgó a los demás, y yo por mi parte obtuve el destino del trono dominador». Los demás editores prefieren abstenerse de hacer conjeturas en esta parte inicial del papiro.

[4] Lloyd-Jones: «trono de su padre».

[5] Lloyd-Jones: «sobre Crono». Mette reconstruye la frase entera: «Y está sentado en él, tras prevalecer con justicia sobre el viejo Crono de antaño».

[6] Los editores suelen aceptar aquí signo de puntuación. Lloyd-Jones: «A éste (o sea, a Zeus) [ahora le corresponde ufanarse], pues su padre dio comienzo, [de haber dado la réplica debida con la justicia de su lado]». Mette: «A éste [yo lo ayudé], pues su padre dio comienzo, [y éste (Zeus) replicó en su defensa]».

[7] Se refiere, pienso, al enfrentamiento iniciado por Crono contra sus propios hijos para evitar su supervivencia, dado el riesgo que contenía el oráculo que le había vaticinado la derrota a manos de uno de sus hijos, como así sucedió con Zeus.

[8] El término aquí empleado para dar entrada a la explicación *(hotiḗ)* sólo aparece en el *Cíclope* de Eurípides y en varios autores de Comedia. Ésta es una de las razones por las que algunos adjudican este texto a un drama satírico (cf. para más detalles la nota final a este fragmento).

[9] Lloyd-Jones: «no sin justicia». Mette prefiere: «por la cosa de que tras sufrir infortunios los devolvió a su vez con justicia».

[10] FRAENKEL (1954: 66): «⟨(Me) acogeréis⟩». Otros editores prefieren reconstruir aquí con Lobel: «[Veréis]».

[11] Fraenkel: «Fijando esta hermosa».

[12] Mette: «Enderezo las necedades de sus mentes».

[13] F. García Romero me comenta que esta imagen de «las tablillas de Zeus», en las que se registran las acciones de los hombres, se hizo proverbial (cf. ZENOBIO VULGATUS, IV 11 [*Corpus de Paremiógrafos Griegos*, vol I, p. 87]).

[14] Todo el fragmento es un testimonio inequívoco de la estrecha relación entre Zeus y la Justicia en Esquilo (cf. MOREAU [1985: 318-321]). Más concretamente, en este verso se nos habla de las «tablillas de Zeus», en las que Justicia registra las acciones injustas de los hombres, aunque su actuación está ahora mucho más precisada que la escena descrita en HESÍODO, *Trabajos* 256ss. (cf. WEST en su ed. comentada de la obra hesiódica, p. 221). Volverá a utilizar esta imagen EURÍPIDES, *Fr.* 506, perteneciente a su *Melanipa sabia,* donde suele verse una visión irónica del pasaje esquíleo (cf. JOUAN - VAN LOOY [1998-2003: VIII/2, 381]). En general, cf. SOLMSEN (1944), aunque es anterior a la publicación de este papiro.

[15] Es la expresión precisa para el material de escriptorio en forma de rollo de papiro.

[16] Esta línea, frente a Radt, pienso con los demás editores que está en boca del corifeo.

[17] Frente al abandono de la mayoría de los editores, Mette, por el contrario, propone a pesar de todo un texto así: «No seas molesto, sino que acógeme. CORIFEO. — Nadie se negaría a seguir los pasos a Justicia», y adjudica al corifeo el texto sano que sigue hasta «… de parte de los dioses».

[18] Fraenkel sugiere como sentido general: «[Nadie, en efecto, se negaría a ir tras una ciudad] —ni ciudad alguna, ni pueblo, ni hombre particular— que disfruta de un destino tal de parte de los dioses». Mette, adoptando una propuesta de Vysoký: «[Nadie, en efecto, se negaría a ir tras la Justicia] —ni ciudad alguna, ni pueblo, ni hombre particular —, dado que disfruta de un destino tal de parte de los dioses».

[19] El texto está corrupto en la desinencia de esta forma verbal, por lo que no es seguro el sujeto. Lloyd-Jones, Morani, por ejemplo, piensan en la propia Hera. Mette piensa mejor en Justicia, lo que podría ser apoyado por el «reformé» del fragmento siguiente, como sugiere Radt (cf. nota correspondiente de ese fragmento).

[20] Es un problema delicado identificar a este «niño terrible» *(paîs márgos).* Si seguimos el texto fielmente, como hijos de Hera hay dos únicas posibilidades: Ares y Hefesto. Respecto al segundo, es difícil ver a Hefesto actuando de esa manera insolente y brutal contra los viajeros. Por lo tanto, sólo quedaría Ares —ya el propio Lobel, desde la edición primera del papiro, se mostró renuente a esta posibilidad—, que es la postura que adopta ROBERTSON (1953) pensando en una etapa inicial de este dios, cuando tuvo lugar el episodio de la muerte de Halirrotio, el hijo de Posidón (pero no hay que pasar por alto el hecho de que la intervención de Ares allí fue en defensa de su propia hija Alcipa, a la que trataba de violar Halirrotio); Lloyd-Jones se mueve igualmente en torno a la figura de Ares, aunque precisa que más bien las fechorías corresponderían a su hijo Cicno (pero en ese caso habría que interpretar el texto de una forma un tanto imprecisa). Otro grupo de filólogos piensa mejor en Heracles, aunque también esta propuesta tiene sus dificultades (KAKRIDIS [1962]; SUTTON [1983a]): para justificar esta hipótesis se recurre a una serie de tradiciones mitográficas de Tebas, en las que se hace a Heracles hijo de Hera; y en apoyo de esa juventud violenta se alude el episodio de la mutilación de los heraldos del rey Ergino a manos de Heracles, o al pasaje de *Odisea* XI 606ss. En este segundo caso habría que aceptar que aquí Esquilo seguía una tradición local tebana, y no la panhelénica tradicional (no es menos cierto que Esquilo en alguna ocasión debió de optar por versiones un tanto extrañas, como nos cuenta HERÓDOTO, II 156, 6, al hacer a Ártemis hija de Deméter).

[21] En las dos líneas precedentes (34-35) doy entre corchetes el sentido general aceptado normalmente por los editores (Lloyd-Jones, Mette).

[22] En este punto del texto habría una explicación etimológica del personaje en cuestión: KAKRIDIS (1962), en apoyo de su propuesta de Heracles, reconstruye aquí un texto así: «Es llamado Heracles con justicia, pues poseyó la justa y vigorosa fama de Hera» (es difícil trasladar al español el juego de Heracles como «fama de Hera»).

[23] Este fragmento ha sido objeto de un amplio debate a la hora de determinar a qué tipo de obra pertenecía y a qué pieza concreta podría ser adscrito. Ya LOBEL (p. 39) pensó en un coro de sátiros, dada la presencia de un par de términos sólo reencontrados en el *Cíclope* euripídeo y en la Comedia; y en la misma línea están: GÖRSCHEN (1955), que sugiere *Los emisarios* o *Los participantes en los Juegos Ístmicos*; METTE (1963: 187-191), que piensa en un *Dike-Drama* sin identificar; pero el valedor más rotundo de este criterio es SUTTON (1983a), que propone *Los heraldos* como pieza de referencia (cf.

Introducción a esa obra); *SATYRSPIEL* (1999: 98-106) lo incluye en su recopilación de dramas satíricos, añadiendo los Frs. 281b, 451n, 451s 6, 451s 10(a). Frente a tales planteamientos, FRAENKEL (1954) sugirió *(Las) Etn(e)a(s),* una pieza para él especial —escrita para ser representada en un festival popular en Sicilia por encargo de Hierón, tirano de Siracusa, a fin de celebrar la fundación de la ciudad de Etna y, por lo tanto, con clara intencionalidad politica—, y en la que aparecía Justicia enviada por Zeus a esa región, todo lo cual hace difícil suponer un tratamiento de drama satírico, por lo que habría que pensar en una tragedia, aunque esta peculiaridad empujaría a suponer un tratamiento especial, en el que el componente de exaltación primaba en la acción dramática (lo que para Fraenkel era una sugerencia, se convirtió en un elemento firme para los que aceptaron su hipótesis: Kakridis, Cataudella, Lloyd-Jones, Kossatz-Deissmann, Deforge, Bremer, etc. Cf. la Introducción a esa obra). Finalmente, un tercer grupo ve con escepticismo la sugerencia de Fraenkel (en especial POLI-PALLADINI [2001]).

De otro lado, una parte de la crítica (MERKELBACH, en su reseña al vol. de los *POxy* en *APF* del año 1953; SNELL [1953], en su paralela reseña en *Gnomon* del mismo año; METTE [1959] y METTE [1963]; etc.), siguiendo a Lobel, pone en relación con este fragmento papiráceo *(POxy* 2256 Fr. 9a) otros trozos del mismo papiro (sobre todo el 8, pero también los núms. 6, 7, 9b, 11. 12, 13, 24 y 25), que el criterio conservador de Radt mantiene aparte, relegándolos al grupo de los dudosos (en concreto. Fr. 451n [= Fr. 8], y Fr. 45s [= todos los demás]); si mantengo la distribución de Radt se debe primordialmente a motivos de facilidad en la localización de los textos.

[24] A juicio de Lobel, lo que aquí conservamos era la parte inferior de la columna que seguía inmediatamente a la conservada en 9a (cf. fragmento anterior). Son 6 maltrechas líneas, pero de cierto interés (cf. notas posteriores).

[25] Pienso que puede ponerse en boca de Justicia, el mismo personaje del fragmento anterior, basándome en el apoyo del término que se lee en la línea cuatro (cf. nota siguiente).

[26] Mette. El empleo de esta primera persona, y dada la posible proximidad en el papiro con la escena del fragmento anterior, lleva a suponer que el personaje aquí sigue siendo Justicia y, de rechazo, permite suponer que también allí es el sujeto de ese «crié» comentado: la diosa, encargada de la crianza del furioso niño, intenta reformarlo. De otro lado, la forma verbal aquí utilizada es dialectal, dórica, elemento éste que utilizó también Lobel en su sugerencia de que el fragmento pudo pertenecer a un drama satírico (cf. nota última del fragmento anterior).

[27] Mette.

[28] El fragmento en la comedia de Aristófanes está en boca de Eurípides, en ese pasaje en que éste intenta demostrar que Esquilo es un mal poeta lírico, que está repitiendo siempre lo mismo.

[29] Como bien señala el contexto de la comedia de Aristófanes, se trata de un pasaje lírico (concretamente un monómetro yámbico + una tetrapodia dactílica). En tales circunstancias tal vez podría ponerse en boca del coro.

[30] En otros pasajes de Esquilo *(Agamenón* 135, *Prometeo encadenado* 1022) volvemos a encontrar este empleo del término «perros» para referirse a un animal alado, normalmente el águila. Tampoco habría que dejar a un lado la posibilidad de los buitres.

[31] En la ed. de Radt puede consultarse el grupo de propuestas de adscripción de este fragmento, junto con las indicaciones bibliográficas. Aquí resumo los datos allí reunidos: unos han pensado en alguna obra en cuyo tema mítico hubiese la exposición de algún cadáver como presa de las aves de rapiña, y así se ha pensado en *Los mirmidones* o en *Los frigios (Phrúges),* en relación con el luctuoso final de Patroclo o de Héctor respectivamente. Bergk sugirió el *Memnón.* Blass (cf. nota última al Fr. 84) piensa mejor en Áyax, en *Las tracias,* y llega incluso a proponer fundir en uno ambos fragmentos, sugiriendo un sentido global más o menos así: «… tras dar ocasión a los audaces perros que van y vienen por el aire de toparse con Áyax, agitando —o algún otro verbo de acción apropiado a este contexto— su plumaje que se pliega sobre sí mismo»; tras lo cual concluye que ya en Esquilo se daba la circunstancia de que el cadáver de Áyax era abandonado insepulto para pasto de las aves de rapiña, basándose en el testimonio de un escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 134. No obstante, Radt muestra una cierta predilección por la propuesta de Zakas, que piensa en *Fineo* y, lógicamente, en este fragmento se estaría haciendo alusión a las Harpías. Dindorf propuso *La Esfinge.*

[32] Está corrupto el término que indicaba la obra esquílea. La conjetura más extendida es *(Las) Etn(e)a(s)*, que mantiene Mette, aunque Nauck^2 y Radt prefieren fieren trasladar este testimonio al grupo de los fragmentos de lugar desconocido.

[33] El texto esquíleo recogido en este fragmento realmente estaba dividido en dos en Nauck^2: en su fragmento 284, sobre el testimonio de ESTEBAN DE BIZANCIO, 707, 12, se incluía: «y a la escarpada y augusta Óleno»; mientras que en 403, a través de ESTRABÓN, VIII 7, 5, se recogía: «y a la sagrada Bura y a Ripes la alcanzada por el rayo». Pero un nuevo manuscrito de Estrabón. un palimpsesto vaticano, nos ha permitido unificar ambos fragmentos, así como mejorar y ampliar un poco más la cita (todos los editores modernos, a excepción de Morani, adoptan la nueva distribución). Ahora bien, en el pasaje de Estrabón se nos dice «en alguna de las obras de Esquilo», y en la referencia de Esteban de Bizancio está corrupto el texto donde se menciona la obra esquílea concreta. Así, realmente sólo disponemos de conjeturas textuales modernas *(Los carios, Glauco marino,* etc.).

[34] El fragmento pertenece a un período de dimetros anapésticos. Recoge una enumeración de ciudades de Acaya, al norte del Peloponeso, en acusativo.

[35] METTE (1963: 151s.) lo adscribe a alguna pieza sobre las varias empresas libertadoras de Heracles en el Peloponeso, y en esa dirección sugiere primero la posibilidad al menos de que fuera un drama satírico, aunque luego propone la existencia de una tragedia, *Euritión,* el centauro al que Heracles dio muerte por haber intentado casarse con Mnesímaca, la hija del rey de Óleno. Con más fundamento, y tras un detenido análisis mítico-histórico de las ciudades de Acaya, GRECO (2001) propone el relato mítico de Ión, hijo de Juto y fundador de la estirpe de los jonios, tema bien conocido en la Atenas de la época y relevante en la formación de una identidad regional.

[36] HERODAS, XI.

[37] Son varios los problemas textuales que afectan a este fragmento. Su adscripción a *Los Persas* crea un evidente problema, que se ha tratado de solucionar de diferentes maneras: proponiendo conjeturas al título, al nombre del poeta, o incluso tratando de suponer una laguna en la tragedia conservada. También el término propiamente dicho es problemático. Para los datos concretos reenvío a la excelente erudición de Radt.

[38] FRÍNICO, *Preparación sofística* 115, 12.

[39] Este término, «(hecho) de madera por debajo» *(hupóxulos),* es lo que realmente atribuyen a Esquilo los editores (Nauck[2] y Radt; Mette lo empareja con el Fr. 185, perteneciente a *Las mujeres de Perrebia).*

[40] La situación es la misma que la comentada en la nota última al fragmento anterior.

[41] En el texto de la glosa falta el nombre concreto del drama satírico.

[42] El término griego es *puraústēs*, que técnicamente corresponde a nuestra «polilla de la cera» *(Galleria ceranea* o *mellonella).* Cf. GIL (1959: 154s.). El propio término (compuesto de *pur* + *auō)* significa en sí mismo «que se quema en el fuego».

[43] Esta imagen esquílea dio nacimiento a un proverbio ampliamente recogido en los paremiógrafos griegos (ZENOBIO VULGATUS, V 79 [= *Corpus de Paremiógrafos Griegos,* vol. I, p. 151]: «Destino de polilla:… el refrán se dice de los que se procuran a sí mismos la ruina»). Suele ser adscrito a alguna de las piezas sobre Prometeo en relación con el fuego: *Prometeo portador del fuego* (Welcker), pero más frecuentemente al drama satírico *Prometeo encendedor del fuego.*

[44] EURÍPIDES, *Ión* 301: es la escena en que Ión pregunta a Creúsa, sin haberla reconocido aún, el motivo de su llegada a Delfos, a lo que ella contesta que han ido a consultar un asunto al dios.

[45] El término en griego es realmente *theōrós*, lo que está en contradicción con lo que dice la fuente, puesto que es claro que aquí el sentido es el valor neutro de «espectador» —en el otro sentido habría que forzar el contexto y entender algo así como: «… al ser enviado como emisario para ver un hecho tal»—.

[46] En el entorno mítico y ritual de Deméter se hizo famosa la «roca que no ríe *(agélastos)»,* en la cual se sentó la diosa a su llegada a Eleusis en busca de su hija Perséfona junto al pozo Calícoro, y los iniciados en los misterios no podían sentarse en las inmediaciones para no imitar a la doliente diosa (cf. *Himno a Deméter,* II 98ss.; APOLODORO, *Biblioteca* I 5, 1; CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Protréptico* II 20, 1; ZENOBIO VULGATUS, I 7 [= *Corpus de Paremiógrafos Griegos,* vol. I, p. 3]).

[47] El texto griego muy probablemente era un dímetro anapéstico —sólo por razones de gusto literario lo he escrito en dos líneas—. Aunque, por supuesto, son varias las posibilidades de atribución, el corifeo es la opción más probable.

[48] Al menos desde Nauck[2] se acompaña este fragmento de una glosa de Hesiquio (α 1502) en la que se explica el adjetivo «propio de ruiseñor» así: «dicho del sueño el más ligero, de la pena la más amarga».

[49] Sobre su posible adscripción a *Las hijas de Helios,* cf. Introducción a esa obra.

[50] Sobre el problema de la colocación de este fragmento, cf. nota inicial al Fr. 92.

[51] La fuente explica la existencia de la forma de acusativo *alástoron* —distinta de la más frecuente *alástora,* correspondiente al nom. *alástōr*—, que correspondería a un nom. *alástoros,* a su vez surgido del gen. *alástoros* (forma correcta del nom. *alástōr*), como nos señala la fuente del Fr. 92.

[52] El campo semántico de esta familia léxica es complejo (cf. nota al Fr. 92). Puede aplicarse a una deidad o a personas, y puede significar «vengador» —en sentido positivo, que ayuda al ofendido—, pero también lo encontramos generalizado como ser que causa la ruina de otros («maldito: cf. *Ilíada* XXII 261, donde Aquiles llama así a Héctor). A diferencia del Fr. 92, aquí el valor impreciso del adjetivo hace difícil determinar con precisión el sentido.

[53] Mantengo aquí la lectura de los manuscritos, siguiendo a Radt, aunque el sentido general queda cojo ante la ausencia de un complemento objeto. La mayor parte de las conjeturas textuales propuestas suponen un sentido negativo del contexto: «ha caído con estrépito» (Bernhardy, Mette, Dyck); «siente miedo» (Dindorf). En sentido contrario, SCHADEWALDT (1936: 45s.), manteniendo la lectura de los manuscritos, adopta una interpretación positiva («Toda Troya ha revivido con el éxito de Héctor»), dando un valor positivo al término *(túchē)* y suponiendo que se está aludiendo al agobio del ejército griego anterior al episodio de la muerte de Patroclo, en paralelo a los cantos XI y XVI de la *Ilíada.*

[54] Los problemas que plantea este fragmento son varios. En primer lugar, su atribución a Esquilo: la fuente, que es un análisis de la preposición *diá* en Homero, hace una digresión sobre su empleo en ático, donde destaca el alomorfo *diaí* y su construcción con genitivo con un valor idéntico al de *héneka*; en apoyo de este uso ático cita nuestro fragmento sin dar el nombre del autor, pero a continuación añade: «Y en el *Agamenón*: "a causa de una mujer ajena"…» (v. 448), basándose en lo cual la crítica filológica está de acuerdo en atribuir también a Esquilo la cita primera. Un segundo problema es la estructura métrica: el texto transmitido supera el marco del trímetro yámbico, ante lo que una parte de la crítica ha supuesto que el gramático citaba el final de un trímetro y el verso siguiente entero («pues toda / Troya…»), lo que métricamente es posible en este caso (Mette); pero todo el texto transmitido coincide igualmente con la estructura de un tetrámetro trocaico, que tal vez sería la opción preferible (Nauck^2). Otro punto problemático reside en la interpretación que debe darse a la preposición *diá*, que en este pasaje va con genitivo: la fuente le atribuye un valor «causal» —y añade el paralelo de *Agamenón* 448— contradiciendo el uso tradicional de «instrumental»; en época moderna STEVENS (1936) defiende igualmente la posibilidad de un empleo causal en algunos pasajes de Esquilo, aunque también reconoce que es éste un uso que no aparece hasta el siglo IV: en el trabajo de Stevens puede verse la polémica al respecto, pero es evidente que el problema ya se le planteó a la Gramática griega antigua.

Dado el contenido, se ha sugerido su adscripción a algunas de las obras sobre la saga troyana: *Los mirmidones* (Schadewaldt), *Las Nereidas* (Haupt), *Los frigios* (Ahrens, Mette, que lo incluye en la escena entre Príamo y Aquiles tras aceptar la conjetura

textual, ya mencionada en nota la anterior, de «ha caído con estrépito»). Cf. Radt para los pormenores bibliográficos.

[55] La fuente es un léxico bizantino inédito (cf. PACE [2000], así como sus posteriores colaboraciones en *Acme),* que Adler considera fuente principal de la *Suda.* Entre sus peculiaridades están la de no mencionar casi nunca el autor de las citas literarias incluidas —lo que es un inconveniente—, así como la de recoger citas ausentes frecuentemente en la cadena de transmisión de los restantes léxicos bizantinos —lo que es una ventaja—. Así, Pace nos proporciona un texto más completo —un trímetro yámbico íntegro— que el que conocíamos por otros repertorios bizantinos («… en peplos de trama ligera…»).

[56] Para un acercamiento a las dificultades de la fuente y comentario del propio texto, cf. PACE (2001).

[57] Este testimonio no está recogido en Diels-Kranz.

[58] ANAXÁGORAS, 59 A 91 D-K.

[59] EURÍPIDES, *Fr.* 228 K.

[60] EURÍPIDES, *Helena* 1-3.

[61] En torno al problema de la crecida del Nilo hubo un amplio debate en el mundo antiguo, del que nos han llegado numerosas noticias (un buen ejemplo puede ser la fuente de este fragmento, una obra anónima, sobre este punto en concreto y que a su vez nos informa de la postura de otros varios estudiosos). Y suele pensarse que un punto de partida de este debate pudo ser el tratado perdido de Aristóteles *Acerca de la crecida del Nilo* (Frs. 235-236 Rose). Pero, además, no sería en exceso audaz suponer que todas estas citas de los trágicos respecto a esta cuestión ya estaban en la obra de Aristóteles, lo que vendría a corroborar el criterio del buen conocimiento y dedicación de Aristóteles y de su escuela a la Tragedia del siglo V.

[62] La tradición manuscrita aquí dice «la tierra», pero normalmente se ha considerado un pasaje corrupto y son numerosas las conjeturas alternativas (cf. aparato crítico de Radt), aunque la verdad es que podría dar sentido.

[63] Siguiendo una sugerencia de BUTLER (1816), METTE (1959, Fr. 93) y METTE (1963: 111) supone que este fragmento pertenecía a *Memnón,* dada la referencia a Etiopía, lugar de procedencia de este héroe que llega a Troya en ayuda de los sitiados: con estas palabras se presentaba el héroe, lo que supone que era él el que aquí intervenía. Pero por otros derroteros, tomando en consideración esta alusión a los cuatro elementos de la naturaleza y dado que ellos son las fuentes de la fertilidad de la tierra (cf. Fr. 44), HERINGTON (1963: 190, n. 39) considera que también podría tratarse de *Las Danaides,* aunque termina concluyendo que realmente no hay base suficiente para adscribirlo a obra concreta alguna.

[64] CLEOBULINA, 2 W.

[65] West considera posible la adscripción al *Prometeo portador del fuego,* en referencia al engaño de Prometeo, y se trataría de una justificación de sí mismo en un momento futuro (cf. Introducción a esa tragedia). Sobre su pertenencia a *Los constructores de tálamos,* cf. Introducción a esa obra. Hermann sugirió *Las Danaides*

(cf. Introducción). Griffith piensa mejor en *Proteo* (cf. la Introducción).

[66] ESQUILO, Fr. 302 R.

[67] Para el contexto de la fuente, cf. fragmento anterior.

[68] Sobre su posible pertenencia a *Los constructores de tálamos,* cf. nota al fragmento anterior.

[69] Aristides no nos trasmite la cita literal, como lo hace ver la estructura métrica. En consecuencia, han sido múltiples los intentos de reconstruir el texto (cf. aparato crítico de Radt).

[70] Buena parte de los editores de los fragmentos de Esquilo (p. ej., Nauck^2 y Mette) ponen en relación esta alusión de Aristides con el Fr. 300, pero otra corriente de opinión piensa que se trata de un testimonio independiente, en el que la contribución esquílea sería ese término «lanzada hacia abajo» *(katapaltón).*

[71] Sobre la atribución de este fragmento a Sófocles, cf. la nota correspondiente en el volumen de los *Fragmentos* de Sófocles en esta misma Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1983. p. 305.

[72] La atribución de este fragmento a Esquilo se debe a un comentarista al pasaje aristotélico *(CIAG* XXI 2, p. 114, 26 Rabe).

[73] SÓFOCLES, *Fr.* 675 R.

[74] Dado el contenido del fragmento se ha propuesto, lógicamente, que pertenecía a un drama satírico.

[75] DEGANI (1991: 92) sugiere algunas conjeturas textuales, basadas en pasajes paralelos de la Comedia, para aclarar la evidente dificultad del fragmento, cuyo texto reconstruido sería: «Para recibir martillazos y hacerse forjar sobre el yunque, era una barra de hierro, pues aguantaba sin gemidos, mudo como un atún», pero la idea general se mantiene. La imagen «mudo como un pez» es un elemento recurrente, y tal vez de forma más especial el atún, que además en este caso presenta un atractivo mayor puesto que este pez, una vez aprisionado en las redes, era muerto a golpes.

[76] ESQUILO, Fr. 308 R.

[77] ARISTÓTELES, *Historia de los animales* 598^{b}20ss. Realmente lo que dice Aristóteles es que el atún ve «mejor» con el ojo derecho (sobre esta característica de los atunes, cf. fragmento siguiente y nota correspondiente).

[78] Para el contexto de la fuente, cf. fragmento anterior y su nota última, sobre la tradición de que el atún no ve con su ojo izquierdo.

[79] El pasaje es difícil de entender. El verbo utilizado es *parabállō* («lanzar separando»). A la luz de la información de las fuentes sobre la costumbre migratoria de los atunes en su entrada y salida del Ponto (cf. nota siguiente), y sin tener en cuenta las explicaciones traumáticas en uno y otro sentido a partir de Aristóteles, tal vez sea más sencillo pensar simplemente en el hábito regular de desplazarse por el lado derecho, lo que empuja a desviar la mirada hacia esa parte, de forma que el ojo izquierdo es a primera vista el que más se desplaza en esa mirada de soslayo que adoptan en su desplazamiento. En cualquier caso, es un término muy utilizado en este sentido de «desviar la mirada» en Aristófanes (incluso en *Caballeros* 173 se propone un auténtico

bizqueo al sugerir mirar con un ojo a Caria y con el otro a Cartago).

[80] Esta referencia de Esquilo a esa peculiaridad del atún gozó de gran popularidad, como queda patente en los varios testimonios que agrupa Radt en el aparato correspondiente (se podrían añadir, aunque sin la cita de Esquilo: ATENEO 301 E, PLINIO, *Historia natural* IX 20, y SOLINO XII 13). Y de entre todos ellos tal vez merezca la pena destacar el comentario de algunos (PLUTARCO, *Sobre la inteligencia de los animales*, 979 E, o ELIANO, *Historia de los animales* IX 42): los atunes al penetrar en su migración en el Ponto lo hacen pegados a la costa de la margen derecha, mientras que cuando salen lo hacen por el lado contrario, que es el derecho en sentido de la nueva dirección. Sobre la deficiencia de su ojo izquierdo, motivo de tal conducta migratoria para los antiguos, la tradición se escindió en dos: unos, siguiendo a Aristóteles (cf. fragmento anterior), afirman que simplemente el atún tenía una capacidad visual menor en este ojo, mientras que otros terminan por afirmar que no veían con él. Modernamente se rechaza tal explicación, y se piensa mejor en un hábito de mantenerse en el lado derecho, pues ven igual por un ojo que por otro (cf. THOMPSON [1947: 84]).

Suele pensarse en su pertenencia a un drama satírico, y en concreto se han propuesto *Los heraldos* o *Los arrastradores de redes* (cf. en Radt los datos bibliográficos).

[81] El pasaje de Ateneo corresponde a una digresión sobre el cerdo. En un momento dado se nos dice que los jonios llamaban a la hembra *khoĩros,* en apoyo de lo cual aduce el testimonio de HIPONACTE, 102.9 W (un papiro de Oxirrinco, en el que se reconstruye la línea transmitida por Ateneo) y SÓFOCLES, *Fr.* 198a R; pero también presenta Ateneo el criterio contrario de PTOLOMEO EVÉRGETES, *FGrHist* 234 F 10, y esta serie de citas esquíleas.

[82] El *kríbanon* era un recipiente de barro cerrado utilizado para asar, rodeándolo de brasas. El calificativo de «húmedo» se refiere al agua que se añadía para que la carne no se quemase.

[83] Suele aceptarse que estos tres fragmentos (309-311) pertenecen a un drama satírico, aunque realmente de la fuente no puede deducirse con seguridad que los tres fragmentos procedan de una misma pieza. Sobre la posibilidad de que el 309 perteneciese a *Circe*, cf. Introducción a esa obra.

[84] ESQUILO, Fr. 310 R.

[85] ESQUILO, Fr. 311 R.

[86] CAMELEONTE, 39 Wehrli. Filósofo peripatético (III-II a. C.), que también escribió monografías sobre Homero, los líricos arcaicos y Esquilo (cf. Test. 103 y 117 a-b). Fue autor igualmente de un libro sobre el drama satírico, lo que de alguna manera apoyaría que estos tres fragmentos (309-311) perteneciesen a una obra de ese tipo.

[87] Para el contexto de la fuente, cf. fragmento anterior y nota correspondiente.

[88] Me uno aquí a los que interpretan con valor medio los verbos de este segundo verso, lo que implica que el personaje se está dirigiendo al animal mismo. Por derroteros distintos llega a la misma conclusión ZUNTZ (1989: 123s.), que se imagina a Sileno, o a un sátiro, hablando con el lechón aún vivo sobre el fuego. La interpretación contraria lo

entiende: «Ásalo y no te preocupes por el fuego», lo que supondría un interlocutor en la escena.

[89] Sobre el tipo de obra a que pertenecería, cf. nota correspondiente en el fragmento anterior.

[90] Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 309 y nota correspondiente.

[91] Como los anteriores, este fragmento se ha supuesto perteneciente a un drama satírico y, en ocasiones, se ha adscrito en concreto a *Los heraldos* junto con el Fr. 310 (Droysen). Más recientemente SUTTON (1983b) propone una hipótesis más amplia: en una cerámica —publicada por Anna Calderone en 1977— procedente de Gela y datable en la segunda mitad del siglo IV, encontramos a Heracles en compañía de Sileno junto a un altar, el primero haciendo una libación y el segundo dispuesto a sacrificar un lechón, lo que bien podría suponer un contexto ritual en torno a Deméter; Sutton pone en relación este testimonio con el fragmento 311, y sugiere su pertenencia a *Sísifo que hace rodar la roca,* una de las cinco piezas por las que Esquilo fue acusado de difundir las prácticas mistéricas de Deméter en Eleusis (cf. Test. 93b); y, de aceptarse tal propuesta, dispondríamos por añadidura del motivo de acusación: la representación teatral en contexto burlesco de un sacrificio de un lechón, práctica religiosa asociada a las Tesmoforias y a los Misterios de Eleusis. En *SATYRSPIEL* (1999: 209-212) intentan reunir los tres fragmentos (309-311) como pertenecientes a *Los heraldos,* aunque en este caso la temática de la pieza versaría sobre la figura de Heracles como proto-mista de los misterios eleusinios.

[92] SIMÓNIDES, 555 Page.

[93] PÍNDARO. *Nemea* II 10ss.

[94] La proximidad fonética entre *peleiádes* («palomas») y *Pleiádes* («Pléyades») da lugar al intercambio de nombres. De otro lado, esa relación con las palomas hace que Esquilo adjudique a las Pléyades, hijas de Atlante, el calificativo de «sin alas». Ya el propio ATENEO un poco antes (489F) hace mención del riesgo de confundir las dos realidades.

[95] Las Pléyades son las siete hijas del gigante Atlante, que tomó parte en la lucha entre los gigantes y los dioses y, al perder los primeros, él en concreto fue castigado por Zeus a sostener sobre sus hombros la bóveda del mundo. Las muchachas en un momento dado de su existencia fueron convertidas en palomas *(peleiádes),* y posteriormente Zeus, apiadado, las catasterizó. La tradición mitográfica recoge varias causas de ese cambio, entre las que está la de la pena que les causó el castigo de su padre, como nos certifica el pasaje esquíleo.

[96] WEST (1979: 130) sugiere que este fragmento pertenecía al *Prometeo portador del fuego*, para él la primera pieza de la trilogía prometeica. En la pieza conservada se alude en dos ocasiones, de forma solidaria, a Atlante (vv. 347ss. y 425ss.), y probablemente también en el Fr. 202d, y West supone que en la pieza anterior Prometeo había contado al coro el destino infausto del gigante perdedor.

[97] FILARCO, *FGrHist* 81 F 23.

[98] Este afeminamiento de un personaje masculino se ha puesto en ocasiones en

relación con Dioniso. Así: HARTUNG, p. 49, supone aquí a Licurgo comparando al dios con los curetes (cf. EURÍPIDES, *Bacantes* 455) en *Los edonos*; y una sugerencia semejante hace DEICHGRÄBER (1939: 252, n. 3), al reconstruir el texto corrupto del Fr. 61, añadiendo la relación de Dioniso con los Curetes (cf. EURÍPIDES, *Bacantes* 120).

[99] Los problemas filológicos de este fragmento son varios. En primer lugar, el pasaje de Ateneo no delimita en esta ocasión con claridad la cita esquí lea, lo que ha dado lugar a una amplia diatriba al respecto, que va desde quienes la excluyen de la colección de los *Fragmentos* de Esquilo —Nauck² piensa simplemente en una referencia al *Agamenón* 829 y 916 (Nauck²)— hasta quienes reconstruyen un texto amplio —Bothe en su edición independiente de los fragmentos trágicos en 1844: «Y yo te haré una exposición detallada desplegando un cierto discurso jónico»—; pero suele admitirse una reconstrucción intermedia del texto, ya propuesta por Stanley en su ed. de Esquilo de 1663 y que sigo en la traducción (FRAENKEL en su ed. del *Agamenón,* vol. II, p. 415, n.1, donde pueden consultarse las diversas propuestas textuales al respecto; Mette; Radt). Otro punto problemático es el de la interpretación: probablemente el sentido en Esquilo estaría en relación con la tradición de los jonios como gente «de hablar prolijo», frente al estilo «sucinto» de los peloponesios; pero la verdad es que Ateneo parece utilizarlo en la otra acepción del término «jónico», en la que hay referencia a temas eróticos y pornográficos.

[100] Las propuestas textuales en este punto son varias (cf. aparato crítico de Radt), aunque no varían la comprensión general del texto. Los que eliminan este fragmento (cf. nota anterior) proponen leer aquí *Agamenón.*

[101] Mantengo el término *sophistḗs* del original, palabra de semántica compleja, pero que en nuestro pasaje alude a toda persona diestra en cualquier arte.

[102] La palabra aquí corrupta *(kalá)* no ha recibido a mi juicio conjetura alguna aceptable (para las diversas propuestas, cf. aparato crítico de Radt), aunque probablemente no variaría mucho el sentido.

[103] SIMÓNIDES, 579 Page.

[104] PÍNDARO, *Fr.* 227 Sn-M.

[105] El erudito bizantino del siglo xv, APOSTOLIO, aún recoge esta cita, con mención expresa de Esquilo, en su recopilación de la tradición paremiográfica griega *(Corpus de Paremiógrafos griegos,* vol. II, p. 697, 18-19). De otro lado, WEST (1979: 143, n. 78) propone la adscripción al *Prometeo liberado,* concretamente en los momentos finales de la propia escena de la liberación de Prometeo por parte de Heracles, cuando el primero da consejos al segundo sobre sus futuros viajes; y sugiere también el 410 Nauck² de los *Fragmenta tragica adespota* (que en *TrGF Adespota* KANNICHT - SNELL separan en dos, 410 y 410a, contra el criterio de West): «Tu padre te engendra como algo muy valioso para los mortales; y no cejemos de hacer el bien a los hombres», en boca de otro dios filantrópico dirigiéndose a Heracles. Radt con cautela lo pone en relación con el Fr. 340. Hartung había sugerido su pertenencia a *Los carios,* ya en la idea de que la obra trataba efectivamente de la muerte de Sarpedón.

[106] *Carmina adespota,* 960 Page.

[107] Realmente la cita esquílea de Clemente de Alejandría es de dos versos: «En casa

es necesario que permanezca el que es verdaderamente dichoso, y al que le van mal las cosas también ése (debe) permanecer». Ahora bien, a la luz de los restantes lugares paralelos ofrecidos por Clemente de Alejandría (Eurípides y Menandro, cf. traducción de la fuente), a los que habría que añadir una cita de Sófocles, prácticamente idéntica a la de Esquilo («En casa es preciso que permanezca el que es verdaderamente dichoso», Fr. 934, transmitido en ESTOBEO, III 39.14, que lo atribuye expresamente a Sófocles), así como su presencia en el *Corpus de Paremiógrafos griegos* convertida en proverbio (DIOGENIANO, VII 35 [= *Corp. Parem. Gr.* I, p. 292]; APOSTOLIO, XII 45 [= *Corp. Parem. Gr.* II p. 553), basándose, pues, en todos estos lugares paralelos la crítica filológica está de acuerdo en atetizar el segundo verso de este fragmento esquíleo transmitido en Clemente de Alejandría. Más aún: Nauck^2, y con él otros filólogos, ha supuesto que este segundo verso era obra de un poeta cómico, que habría añadido esa línea con finalidad irónica; incluso sugiere la siguiente distribución entre dos actores: *A.* — «En casa es necesario que permanezca el que es verdaderamente dichoso»; *B.* — «¿Y al que le van mal las cosas?»; *A.* — «Que también ése permanezca». — De otro lado, el estrecho paralelismo entre las citas de Esquilo y Sófocles —y el que Clemente de Alejandría no mencione al segundo, mientras que sí recoja el testimonio de Eurípides y de Menandro, un poco diferentes— nos plantea la duda razonable de que tal vez habría que eliminar o el fragmento esquíleo o el sofocleo, en la idea de que o bien Clemente o bien Estobeo se equivocaron en la atribución de la cita. Por el contrario, COLONNA (1991) piensa que Clemente está siguiendo un florilegio perdido en el que algún falsario —del siglo I d. C. probablemente— había intercalado estos versos atribuyéndolos a Esquilo para conseguir mayor prestigio. Radt sugiere la posibilidad de su pertenencia a un drama satírico.

[108] EURÍPIDES, *Fr.* 793.1 K. La notoriedad de la cita euripídea queda de manifiesto al comprobar que, aparte de este pasaje de Clemente de Alejandría, también la recoge Estobeo en dos ocasiones (III 39, 13 y IV 17, 18), adscribiéndolas al *Filoctetes,* y añadiendo en el segundo pasaje un segundo verso (aunque con problemas textuales: WEST [1983: 77-78]: «…, y en tierra la mercancía, y él surca la ciudad»; JOUAN-VAN LOOY [1998-2003: VIII/·, 202]: «… y en tierra la mercancía, y él navega de vuelta»).

[109] MENANDRO, *Fr.* 82 K-A.

[110] La fuente es un papiro de Herculano que contiene una obra incierta atribuida al epicúreo Demetrio Lacón por Crönert en 1906 (las propuestas de título de la obra en cuestión han sido varias, cf. PUGLIA [1980: 27, n. 15]). La obra estaba dedicada a estudiar dificultades textuales en Epicuro, y en un momento dado se recoge un comentario de Aristófanes de Bizancio sobre un empleo semejante en Esquilo. Dada la fecha Nauck^2 desconoció la cita esquílea, pero ya SMYTH (1920: 114) la recogió con el núm. 451 H. Con Radt sigo la edición de PUGLIA (1980: 25-53). Este Fr. 317a Radt se corresponde con el núm. 629 de Mette, pero la lectura que este último propone del papiro es totalmente distinta («… es obsequiado con un banquete por la de cuernos de vaca…»), pues se basa en la lectura de Cantarella (CANTARELLA [1942: 365-366] en 1937, aunque el filólogo italiano llegaba a la conclusión de eliminar el fragmento).

[111] En este punto del papiro PUGLIA (1980) reconstruye: «… en la [*Sémele*]…» (cf. Introducción a esa tragedia y fragmentos correspondientes), en clara relación con el mito de esta heroína amada por Zeus y de cuya unión nacería Dioniso, cosido al muslo de Zeus en estado aún de gestación. En la misma línea, y apoyándose en el testimonio de APOLONIO DE RODAS, I 636, está AMARANTE (1998: 146s.). Radt prefiere abstenerse de adscripción alguna, pues argumenta que la presencia simplemente del artículo femenino «en [la]» —conjetura textual— posibilita un buen número de títulos de nombre femenino, o incluso *Télefo.*

[112] Conjetura de Puglia, que además sugiere que tal vez éste era el término motivo del comentario de la fuente. Cf. la ed. y comentario de MONTANARI en *CLGP* (2004: 58s.).

[113] Este nuevo texto, ya sugerido en el aparato de fuentes de la ed. de LEUTSCH del *Corpus de Paremiógrafos Griegos* (1839), no había sido detectado por los diversos editores de los *Fragmentos* de Esquilo hasta el arriba mencionado trabajo de Bühler, donde cuenta la meritoria y envidiable aventura hasta descifrar la odiseica historia de esta cita.

[114] A pesar de las dificultades textuales (cf. nota siguiente) se puede afirmar con bastante probabilidad que la línea es un dímetro anapéstico, materializado en la traducción en dos versos simplemente por gusto personal.

[115] Realmente todo el texto del fragmento es problemático: la parte más amplia («irreflexiva … proveniente») ha sido reconstruida por Reitzenstein a partir de tres fuentes, todas ellas de los *Etymologica* bizantinos (cf. aparato de fuentes de Radt), y el texto propuesto como definitivo es prácticamente seguro; pero no sucede lo mismo con el comienzo, para donde adopto la conjetura de Nauck[2].

[116] El término utilizado por Esquilo para el concepto de «adoptivo» es *the-tós.* uso éste del que pueden encontrarse otros ejemplos en Liddell-Scott-Jones. Pero realmente no es el término técnico utilizado por los oradores, que prefieren *eispoiētos, ekpoiētos* o simplemente *poiētós* (cf. HARRISSON [1968: vol. I, 84]).

[117] *Ilíada* XXIII 693. La falta de rigor filológico de la fuente se manifiesta ya aquí en dos aspectos: en primer lugar, la tradición manuscrita nos transmite —sin variante textual, que yo sepa— «… playa *llena de algas*…»; pero, además, el contexto es claramente marino, aunque el lexicógrafo bizantino de la fuente da el ejemplo precisamente como aplicable al otro grupo de significados (los de «montón de cosas de tierra adentro», por oposición en esta glosa al amontonamiento de arena al borde del mar, o sea, la playa).

[118] El texto de la cita esquílea es problemático, nueva prueba de la impericia filológica ya observada en la nota anterior en relación con la cita homérica. Toda la crítica moderna se ha centrado en destacar la ausencia de algún término (un adjetivo, por ejemplo) que pusiese de manifiesto el género femenino del término en cuestión, puesto que ésa es la finalidad central del comentario de la fuente (cf. contexto), y esa ausencia en el texto transmitido ha llevado a suponer con gran verosimilitud que estamos ante una cita corrupta. Pero, a mi juicio, habría que añadir la consideración de que el autor del

diccionario etimológico ha vuelto a incurrir también aquí en el error ya señalado en la nota anterior de utilizar un ejemplo fuera del contexto previamente señalado: la referencia a la playa no se adecúa a lo que previamente se ha propuesto. De otro lado, el texto transmitido es ambiguo, pues podría entenderse igualmente como «… embates contra la playa del mar…» (la expresión *thìs halós* es claramente de raigambre homérica y poética en general, como bien entendió Aristófanes cuando muy probablemente da entrada a una parodia en *Avispas* 1521; también disponemos de una serie de empleos prácticamente paralelos en Sófocles y Eurípides. Cf. para la pervivencia de este homerismo SIDERAS (1971: 27), pero el orden de palabras me empuja en alguna medida hacia la interpretación dada en la traducción, aunque sin gran seguridad).

[119] Radt rastrea dos adscripciones propuestas: *Los frigios* (WELCKER [1839-1841] y *Filoctetes* (HARTUNG [1855]).

[120] Esta cita la transmiten bastantes fuentes, y hay divergencias textuales entre buena parte de ellas, de forma que es difícil establecer un texto definitivo. Radt lo señala con una interrogación.

[121] *Comica Adespota* 190 K-A.

[122] Lógicamente este fragmento se ha puesto en relación con piezas de tema dionisíaco, en especial con la *Licurgía,* y DEICHGRÄBER sugiere en concreto *Los edonos* (cf. la Introducción a esta tragedia), p. 255, n. 4.

[123] Realmente el texto dice: «… pueda mancharte…». Pero el contexto nos proporciona el auténtico sentido: en las prácticas purificatorias por un homicidio en la Religión griega la ceremonia central era el «lavamiento» de la sangre derramada mediante el «manchamiento» con la sangre de un lechón sacrificado a Zeus de las purificaciones (cf. ESQUILO, *Las Euménides* 449-450, EURÍPIDES, *Ifigenia entre los tauros* 1223-1224). Y no deja de ser interesante que ya HERÁCLITO (22 B5 D-K) puso de manifiesto lo paradójico de esta práctica de purificarse de sangre manchándose de nuevo con sangre. Tal vez la descripción más completa de esta práctica ritual esté en el episodio de la purificación de Jasón y Medea tras la muerte de Apsirto a lo largo del libro IV del poema de Apolonio de Rodas.

[124] Sobre su posible adscripción, cf. la Introducción al *Ixión.*

[125] El contexto de Eustacio carece de importancia para una mejor comprensión del fragmento esquíleo: se alude al empleo de la forma masculina de «etíope» también para el femenino.

[126] Por la referencia a Etiopía se ha pensado en *Memnón* o en *El pesaje de las almas* como obras a las que atribuir este fragmento.

[127] Para el contexto, cf. nota del fragmento anterior.

[128] Dada la referencia geográfica se ha pensado en Eos, la madre de Memnón, en la tragedia homónima o en *El pesaje de las almas.* TAPLIN (1977a: 423, n. 1) rechaza esa adscripción porque no hay ningún otro testimonio de una mujer etíope en la obra, y añade que a él el verso le suena mejor como procedente de un drama satírico.

[129] SÓFOCLES, *(Fr.* 792 R.

[130] El término griego aquí traducido por «joven antílope» es *boúbalis,* sobre el cual

los restantes testimonios no entran a detallar si se trata de una cría o del antílope ya adulto. Pero si hacemos caso a la fuente, parece que habría que emparejar *dámalis* («ternera, vaca aún no adulta») con *boúbalis,* y ello no sólo morfológicamente sino también en lo concerniente a la edad, dado precisamente el contenido de la obra de Aristófanes (la aceptación de este hecho podría tener incidencia sobre el texto tradicionalmente aceptado por todos los editores desde la edición de Dindorf de 1830, cf. nota siguiente).

131 La expresión «recién hecho presa» se corresponde con el griego *neaíre-ton*, que es conjetura de Dindorf frente a la lectura *neaíteron* de los manuscritos. término sólo conocido por este pasaje. Pero a la luz de lo dicho en la nota anterior sobre el posible valor de «joven antílope» para el término *boúbalis,* tal vez habría que recuperar la lección de la tradición, que sería en ese caso un epíteto intensivo («realmente joven»).

132 Con frecuencia se ha pensado en la pertenencia de este fragmento a un drama satírico: STEFFEN (1947) destacaba la predilección del drama satírico por el motivo del mundo animal; JARCHO (1972: 139-142) propone adscribirlo al *Proteo,* único drama satírico esquíleo que tiene lugar en suelo africano, región en la que HERÓDOTO, IV 192, sitúa la existencia de la *boúbalis,* y también estaría en relación con la situación de penuria famélica en que se encuentran Menelao y sus compañeros de vuelta de Troya, en consonancia con su interpretación del Fr. 210 (cf. introducción y textos a esa pieza).

133 *Odisea* XXII 184.

134 En este número Radt recoge la aportación de un papiro florentino conteniendo un florilegio gnomológico del siglo II d. C., o principios del III, con textos de Hesíodo, Eurípides. Antífanes, Filemón, Menandro, Mosquión, Potamón y tal vez otros, en total 6 trozos de papiro. En la columna II del Fr. A, BARTOLETTI, el editor en los *Atti dell'XI congresso internazionale di Papirologia,* Milán, 1966, pp. 1-14, consigue leer lo suficiente para afirmar que en esa parte se agrupaba material de Sófocles, Cércidas, Esquilo y, a juicio de Bartoletti, Potamón. pero desgraciadamente sólo se alcanza a descifrar algunas letras sueltas. Así pues, el único interés de esta parte perdida es que nos completa la nómina de autores utilizados.

135 Sobre la fuente, cf. la parte primera de la nota al Fr. 4a.

136 El estado del texto del primer verso de la cita (hasta «… al sol») está muy maltrecho: hay una laguna y un lugar corrupto. HUNGER propuso en su ed. de 1967 (cf. nota anterior): «… al brillante astro, al cálido sol…».

137 «… y que da lugar…» *(kákkhéonta)* es conjetura de Zuntz, que acepta Radt, frente a la lectura que hizo Hunger y que adoptó METTE (1968: 523) *(kaì anakhéonta).*

138 «… durante el verano…»: lectura de Zuntz. Como tantas veces, también aquí el término *théros* alude realmente al período anual del buen tiempo.

139 Literalmente Heródoto dice «arrebató», un término tal vez demasiado duro para el tipo de información que nos transmite, lo que podría suponer cierta contrariedad en el historiador frente a la tradición que parecer inaugurar Esquilo. Cf. Introducción a *Las sacerdotisas.*

140 Welcker adscribió este fragmento a *Las Danaides.* Cf. Introducción a la obra.

[141] EURÍPIDES, *Medea* 410. Este proverbio gozó de una gran acogida (en el aparato de fuentes y lugares paralelos de la ed. de Radt puede consultarse una excelente recogida de materiales al respecto, tanto en el mundo griego como en el latino), y por los testimonios existentes Esquilo es la fuente más antigua.

[142] *Il.* IV 426; *Od.* V 403 (fórmula «la espuma del mar», en final del hexámetro); *Il.* XI 307; *Od.* XII 238 (fórmula «la espuma desde lo alto», en final de hexámetro); *Il.* XV 626.

[143] *Corpus Hippocraticum, Instrumentos de reducción (Mochlikón)* 2.

[144] El problema principal de esta cita esquílea es determinar con exactitud el texto propiamente esquíleo. Nauck[2] y Mette proponen *áchnē purós*, algo así como «hilachas de fuego», o sea, el humo, como aclara la fuente. Para tal propuesta se basa en una serie de fuentes (desde HESIQUIO α 8894 hasta la *Suda* α 4705, pasando por otros lexicógrafos intermedios, en un nuevo ejemplo de tradición de oficio) en las que aparece tal expresión como cabeza de la glosa (no hay que olvidar que en Homero —cf. nota primera de este fragmento— aparece en algún caso con un genitivo expletivo). Radt, por el contrario, ateniéndose al testimonio del *Etymologicum Magnum*, la única fuente que transmite la pertenencia a Esquilo, prefiere limitarse al término individual *áchnē.* atribuyendo el segundo término a un añadido de los gramáticos.

[145] ARISTÓFANES, *Las avispas* 92 (pero realmente en el texto aristofánico no se recoge el término «sueño»).

[146] En la fuente de Hesiquio no se recoge la adscripción a Esquilo, sino que la proporciona una glosa abreviada —sin la cita incluso— de FOCIO, II 32.11 Naber, en la que sí se incluye la atribución. Este fragmento en ocasiones ha sido recogido en los *Fragmenta comica adespota* (núm. 1291 Koch). STEFFEN (1952) lo adscribió a algún drama satírico esquíleo (núm. 81 de su edición). Más audaz, HARTUNG (1855: 43) veía aquí una descripción de Edipo cuando fue expuesto en el monte Citerón, puesto que su infortunio comenzó ya desde ese momento, y lo adscribió al *Edipo.*

[147] *TrGF Adespota* 264.

[148] Los problemas que plantea este fragmento son varios y complejos. En primer lugar, el texto propiamente dicho: la cita de la glosa de Hesiquio presenta el principio corrupto, y la mayor parte de los editores aceptan la conjetura *hupóskopon* de Marco Musuro, un adjetivo concertando con «mano» y con un significado semejante al sentido representado por *aposkopéō*, que en este tipo de contexto representa la postura del que pone su mano extendida por encima de los ojos en un ademán de ver a lo lejos (cf. ATENEO, 629 F). Pero Radt, con acierto, hace hincapié en que, a juzgar por ese «manda» del comentario de Hesiquio, habría que esperar un imperativo en la cita esquílea, que precisaría el movimiento que hay que dar a la mano. De otro lado, suele ponerse en relación este fragmento con el 79 (Mette llega incluso a fundirlos en uno), cuya fuente (el mencionado testimonio de Ateneo) pone en relación el término para la lechuza *(skóps)* con el verbo *aposkopéō,* tal vez sobre la base de una relación etimológica falsa. Finalmente, no es arriesgado asignar esta referencia a un drama satírico (STEFFEN [1952] lo incluye con el núm. 82), tipo dramático éste en el que probablemente tenían

cabida este tipo de danzas que imitaban a animales (cf. LAWLER [1939]).

149 Es frecuente tanto en la literatura como en el arte representar a Pan de esta forma (cf. ROSCHER [1884-1937: vol. III, 1401]).

150 MENANDRO, *Fr.* 504 K-A.

151 En este fragmento se agrupan tres testimonios de Libanio sobre una misma reflexión, que se atribuye a Esquilo; pero es imposible concretar la cita textual (para los varios intentos al respecto, cf. el aparato correspondiente de la ed. de Radt). Radt sugiere la posibilidad de relacionar estos testimonios de Libanio con el Fr. 315.

152 HESÍODO, *Trabajos y días* 298ss.

153 El dios romano que en un momento dado se identifica con el Dioniso griego.

154 EURÍPIDES, *Fr.* 477 K.

155 Lógicamente suele pensarse en una pieza báquica para este fragmento: ya NAUCK[2], p. 10. propuso *Las Basárides* (cf. la Introducción a esa obra), e incluso lo emparejaba con el Fr. 23, que tiene la misma estructura métrica (cuatro baqueos); pero también se han sugerido *Los muchachos* y *Penteo.*

156 El contexto de la fuente carece de importancia para la comprensión de la cita esquílea: una cuestión de género gramatical de un tipo de formación nominal.

157 La fuente de este fragmento es el *De Providentia* de FILÓN DE ALEJANDRÍA, una obra que, junto con la titulada *De animalibus,* conservamos en versión armenia (para un resumen de los puntos tratados en ambas obras, cf. DANIÉLOU [1962: 77-87]). Normalmente se ha utilizado la traducción que hizo al latín AUCHER (1822), pero Radt ofrece una transcripción de Volkmar Schimdt que sigo arriba. Sobre los intentos de reconstruir una versión en griego, cf. MORANI (1979).

158 WEST (1979: 133) adscribe este texto a *Prometeo portador del fuego,* interpretando el sentido general como que Zeus, por su situación, puede hacer cosas por las que otro sería considerado un criminal; y supone que era la respuesta a la pregunta de Prometeo sobre cómo Zeus puede ser recto si obra de esta manera.

159 Para la peculiaridad de la fuente, cf. nota primera al fragmento anterior.

160 METTE (1963: 35) adscribe el fragmento al *Edipo,* pieza en la que en su opinión tendría lugar el descubrimiento del incesto y la doble reacción del suicidio de Yocasta y del cegamiento de Edipo. El contenido del texto le recuerda la situación inicial de la pieza homónima sofoclea, y sugiere que tal vez este fragmento pertenecía también a la escena inicial de la versión esquílea, lo que entrañaría que Esquilo fue el primero en construir ese tipo de arranque de la acción dramática. MORANI (1979) propone mejor la Párodos.

161 La cita debe de referirse a ISÓCRATES, 16 *Sobre el tronco de caballos* 25, aunque realmente el texto transmitido del orador no recoge el término *tethríppōn.*

162 La bien conocida corriente de agua de Tebas.

163 Cf. la fuente al Fr. 451b, un comentario a una obra de Aristófanes en la que se parodiaba al menos un pasaje de Esquilo. El segundo lema de ese comentario (= ARISTÓFANES, *Fr.* 590, 93-94 K-A: «… toda la [tierra patria]… de Dirce cerca…») METTE (1968: 534) lo adjudica también a Esquilo y lo identifica con este fragmento 347

Radt. De otro lado, la alusión a la fuente Dirce ha llevado lógicamente a ponerlo en relación con piezas de temática tebana, en concreto *Layo*, aunque Mette prefiere *Las argivas,* dentro de su interpretación global del texto del papiro.

164 Esta expresión para aludir a la idea de la «dureza de carácter» tuvo un eco prolongado, como se ve en su presencia frecuente entre los lexicógrafos. Incluso APOSTOLIO, IV 16 (= *Corpus de Paremiógrafos griegos,* vol. II, 314) la recoge como refrán: «Persona inflexible a los ruegos: la que no se ablanda ni es dada al apaciguamiento, sino que es dura como una roca o cualquier otra cosa dura, en la idea de que tampoco es ablandada por el agua». Más aún. DEGANI (1991: 93) sugiere que el texto esquíleo coincidía con la forma de la expresión en Apostolio («persona… ruegos»), forma plena frente a la abreviada transmitida por Frínico.

165 Reflexión ampliamente utilizada en todas las épocas de la cultura griega (cf. la excelente recopilación de Radt), de la que Esquilo es el primer testimonio a juzgar por lo conservado.

166 *Ilíada* II 1-34.

167 No conservamos el texto esquíleo de la primera mitad del verso inicial, porque Platón hace un arreglo para ensamblar la cita esquílea, pero es evidente que tenía que ser una idea semejante a la línea platónica previa.

168 DEGANI (1991: 93) facilita lingüísticamente la comprensión tradicionalmente dada al texto.

169 Tras la conocida peripecia de Peleo por conseguir a Tetis, se celebraron al fin las bodas con gran solemnidad y asistencia de todos los dioses: la referencia más antigua es *Ilíada* XXIV 62ss., donde se hace mención expresa de la presencia de Apolo, que llegó portando su cítara; y también en este pasaje homérico se alude a la perfidia de Apolo que, a pesar de haber asistido al banquete nupcial, posteriormente se pondrá del lado de Héctor y, además, será el que guíe la mortal flecha de Paris contra Aquiles. De otro lado, este fragmento con el lamento de Tetis por la muerte de su hijo Aquiles suele adscribirse, logicamente, a algunas de las obras sobre el ciclo troyano en las que se trataba el triste final del héroe: la trilogía sobre Aquiles o la perteneciente a Memnón; más en concreto: *El pesaje de las almas. Las Nereidas,* o incluso en alguna ocasión (p. ej., METTE [1963]) *El juicio de las armas,* ahora ya en torno a la figura de Áyax (cf. Radt para los detalles bibliográficos). Pero en los últimos años, y dentro de esa línea aludida al hablar de la discutida existencia de *Los frigios (Phrúgioi),* GANTZ (1980b: 221) ve en estas líneas el rechazo de Tetis al injusto comportamiento de Apolo, actuación ésta que a veces se mantiene en los dioses de Esquilo, como herencia de Homero, aunque Gantz sugiere que tal vez al final aparecía el propio Apolo para defender su profecía (cf. GANTZ [1981]). También SOMMERSTEIN (1996: 374s.) suscribe esta adscripción y utiliza el pasaje para poner de manifiesto el conflicto en Esquilo del comportamiento ético o no de los dioses en el acontecer de los hombres, aunque también sugiere un final en el que Tetis descubría de alguna manera que Apolo había profetizado la verdad y que la felicidad del héroe se lograba en la Isla Blanca. Sobre la propuesta de West, cf. la Introducción a *Las Nereidas.*

[170] La expresión esquílea probablemente fuese incluso de tipo coloquial (cf. el comentario al pasaje de la *República* platónica en la ed. de ADAMS; Radt, igualmente, recoge una buena cantidad de lugares paralelos).

[171] La fuente es el tratado plutarqueo *Cómo debe el joven escuchar la poesía,* y en el párrafo 14 recoge una serie de testimonios en los que hay coincidencia de pensamiento entre un poeta y un filósofo. En nuestro caso se trata de Esquilo y Epicuro (cf. la traducción del resto de la fuente).

[172] EPICURO, *Fr.* 204 Arrighetti.

[173] AÉLION (1983: vol. I, 172, n. 18) sugiere una posible adscripción a *Los Heraclidas* en referencia al sacrificio voluntario de Macaria (cf. la Introducción a esa obra).

[174] La línea, citada varias veces por Plutarco, es un fragmento de un pasaje lírico (dos hemíepes más sílaba larga). Desde los primeros momentos, y sirviéndose de una conjetura textual de índole morfológica que eliminaba la larga final reduciéndolo a un pentámetro, se pensó que la cita pertenecía a una elegía o a un epigrama (núm. 5 en Bergk, 4 en Diehl^3). Pero Fraenkel, en su comentario al *Agamenón* (vol. III, p. 830), impuso el criterio, ya sugerido antes, de que se trata de un fragmento de un estásimo. Como material trágico aparece por primera vez en METTE (1959: *Fr.* 700), pero Werner y Morani siguen incluyéndolo entre el material elegíaco.

[175] En la parte anterior del tratado se ha contado el mito de Isis, Osiris y Horus.

[176] A la luz del Fr. 186a se ha propuesto a veces la adscripción de este fragmento a *Las mujeres de Perrebia,* donde se habla de un ritual semejante (METTE [1959: 10] los identifica), mientras que otros proponen mejor el *Layo* (cf. Fr. 122a).

[177] Dioniso.

[178] Lógicamente se ha pensado en alguna obra dionisíaca *(Los edonos, Los muchachos),* pero realmente podría aparecer en muchos otros contextos.

[179] Apolo.

[180] HARTUNG (1855: 92) lo adscribe a *Las tracias* en alusión a la espada con que Áyax se da muerte.

[181] Claramente en la cita esquílea hay que incluir la idea del contexto de Plutarco: «la llama destruye…», aunque no podamos reconstruir el texto propiamente dicho.

[182] La fuente de este fragmento es la Cuestión octava del libro primero, en la que se trata del porqué los ancianos leen mejor de lejos que de cerca.

[183] El estado del texto es deficiente, cosa que se complica con el hecho de que la parte primera del fragmento no tiene nada que ver con el tema general de la fuente, como en alguna medida ya lo indica el propio Plutarco. Sigo en la traducción las conjeturas textuales de Radt, aunque él mismo admite que pueden aceptarse otras varias propuestas. Por ejemplo, DEGANI (1991: 93) propone: «Golpéalo de lejos, porque de cerca no acertarás; sé un buen viejo escribiente».

[184] SÓFOCLES, *Fr.* 858 R.

[185] Los editores (Nauck^2, Mette, Radt) recogen una segunda fuente de este mismo

texto (PLUTARCO, *Sobre la monarquía, la democracia y la oligarquía* 827 C), y en ella queda claro que la aplicación a la Fortuna era un uso específico de Demetrio, no de Esquilo.

186 Dado el contexto de la fuente hay que suponer que Esquilo se está refiriendo al agua.

187 El rejuvenecimiento de Yolao nos lo cuenta Eurípides en *Los Heraclidas* 849ss.: Yolao, cuando cruzaba la colina de Palene, vio el carro de Euristeo huyendo del combate y, en su deseo de venganza, suplicó a Hebe, la diosa de la juventud, y a Zeus que lo volvieran joven y, así, poder vengarse de su enemigo.

188 De las diversas conjeturas de adscripción la más verosímil es la de *Los Heraclidas* de Esquilo, en paralelo con la homónima de Eurípides, mencionada en nota anterior (entre otros, Mette, Fr. 111).

189 *Ilíada* XII 322-328.

190 Sobre su posible pertenencia a *Las Nereidas,* cf. la Introducción a esa tragedia.

191 DEMÓSTENES, 18 *Sobre la corona* 97.

192 ARISTÓFANES, *Fr.* 623 K-A.

193 Steffen lo recoge en su edición de los textos pertenecientes a dramas satíricos.

194 Los liburnios eran un pueblo asentado en la costa oriental del mar Adriático. Pero otras fuentes lexicográficas antiguas (cf. *mandúē* en Liddell-Scott-Jones) adjudican otras procedencias a esta prenda de vestir. Hecateo en su *Europa (FGrHist* 1 F 93) da ya noticia de ellos, añadiendo que tenían algún tipo de ginecocracia (JACOBY, en su comentario al pasaje, vol. I, p. 339, sugiere que Esquilo toma conocimiento de este pueblo a través de Hecateo).

195 La aplicación del calificativo «los más grandes» tal vez es lo que empujó a Pólux a hacer su interpretación léxica, pero probablemente en Esquilo había una mayor imprecisión. El tono del verso primero de la cita esquílea («verdaderamente … cualquiera») ha llevado a la crítica filológica a dudar de su pertenencia a nuestro trágico y, consiguientemente, la mayoría de los editores (Nauck[2], Smyth, Mette) lo eliminan, reduciendo el fragmento a la segunda línea; pero Radt y Morani lo editan completo, basándose en el entramado sintáctico de uno y otro verso («no … sino»). Steffen incluye este texto en su edición de los fragmentos de dramas satíricos.

196 De la unión de Zeus/Júpiter y la Atlántide Electra parten las dos grandes líneas de la genealogía troyana: la primera, la de la familia reinante en la Troya homérica, es, según la tradición más extendida, Zeus-Dánao-Erictonio-Tros-Ilo-Laomedonte-Príamo; la segunda, la que trasladará su asentamiento a Italia, es Zeus-Dárdano-Erictonio-Tros-Asáraco-Capis-Anquises-Eneas. En nuestra fuente observamos que se elimina el eslabón de Dárdano en la segunda cadena (Radt lo atribuye a un error del copista o del propio autor de los *Comentarios a Virgilio* —no olvidemos que la alusión a Esquilo está corrupta en la transmisión manuscrita, debiéndose a Schneidewin la conjetura aceptada portodos—). En cualquier caso, es importante destacar que Esquilo en alguna de sus obras hacía enumeración detallada de la saga heroica que desembocará en los fundadores de Roma.

[197] Lógicamente esta referencia a Pandora se ha conectado con alguna de las obras sobre Prometeo. La opción más aceptada es *Prometeo portador de fuego*: p. ej., WEST (1979: 134) supone que, una vez descubierto el robo, habría una escena tensa entre un desafiante Prometeo y un indignado enviado de Zeus (Hermes?), y que en esa escena habría un anuncio del castigo que se iba a imponer al género humano a través de Pandora, momento ése al que pertenecería este fragmento. Al mismo contexto sugiere West que pertenecía tal vez también el *TrGF Adespota* 352: «Está determinado por el destino para los mortales que cosechen funestas recompensas de funestas deliberaciones». A su vez, GANTZ (1980a: 144) sugiere *Los constructores de tálamos* (cf. la Introducción a esa obra).

[198] ÍBICO, 337 Page (me inclino por ver en este término una referencia a los escudos de piel, y no entenderlo, como piensan otros, en el sentido más literal de «ejército cubierto de pieles»).

[199] El sentido preciso del fragmento tiene cierta dificultad. La parte primera del escolio utiliza el término *stérphos* en su sentido más utilizado de «piel de animal desollado» (prácticamente sinónimo de *búrsa*), pero el final parece referirse a la «piel humana». Estamos tal vez ante dos posibilidades: o es un ejemplo más de evolución semántica (de piel de animal a piel humana), con lo que sería correcta la interpretación del escoliasta; o la referencia esquílea es realmente a una «estirpe» animal, lo que supondría una mala comprensión de este último.

[200] Es la escena del Prólogo, en la que los embajadores enviados ante el rey persa han regresado a Atenas y dan cuenta de su gestión ante la Asamblea.

[201] SÓFOCLES, *Fr.* 883 R.

[202] El primer problema de este fragmento es determinar exactamente cuál es la cita esquílea: la mayoría de los editores aceptan el vocativo entero («Oh, ciudad escarpada»); pero Radt lo limita al adjetivo («escarpada»), haciendo una lectura restringida de los testimonios, en los que la palabra *léxis,* «término», parece apoyar su interpretación (pero no es menos cierto que su valor semántico no es plenamente unívoco, pues también lo podemos encontrar equivaliendo a «expresión, giro, frase»). Por otra parte, la crítica suele ser unánime en entender este calificativo como epíteto de Atenas, pero hay discusión sobre su significado e interpretación (cf. la nota correspondiente a SÓFOCLES, *Fr.* 883, en la traducción de los *Fragmentos* de Sófocles en esta misma colección).

[203] Es el canto del Laconio del final de la pieza, cuando celebra la valentía de atenienses y laconios frente a la invasión persa.

[204] ARQUÍLOCO, 44 W.

[205] SÓFOCLES, *Fr.* 687a R. Realmente en el testimonio de este escoliasta no se recogía texto alguno correspondiente a Sófocles (cf. Fr. 886 Pearson, 1016 Nauck^2), pero en el Códice Zavordense del *Léxico* de FOCIO aparece una cita de la *Fedra* sofoclea que los editores han identificado con esta alusión del escoliasta aristofánico.

[206] La adscripción más aceptada es *Glauco de Potnias* (cf. L. FERRARI [1968: 192]; MORANI [1979: 634s.]), pero METTE (1963: 135) piensa mejor en Acteón, lo que nos llevaría a *Las arqueras.* STEFFEN (1952: núm. 88), con dudas, lo incluye entre los restos

de un drama satírico sin identificar.

[207] Sobre el éxito de que disfrutó esta cita esquílea, especialmente entre los paremiógrafos, cf. el aparato de fuentes de Radt. Sobre la relación entre griegos y egipcios, cf. la nota al pasaje de Teócrito en la trad. de M. García Teijeiro y M.ª T. Molinos Tejada en esta misma colección, cuya versión, además, utilizo en mi traducción de la fuente. Sobre su posible adscripción a *Los constructores de tálamos,* cf. Introducción a esa obra. Hermann se inclinó por *Las Danaides.*

[208] El problema general de este fragmento es la ausencia de un lazo de unión más o menos preciso entre el pasaje comentado y el citado, lo que se refleja en varios aspectos. En primer lugar, el texto de Esquilo indiscutiblemente no está en trímetros yámbicos al menos, o sea recitado normal, aunque en el pasaje aristofánico Estrepsíades pide a Fidípides que al menos «recite» algo, puesto que ha sido incapaz de «cantar» (la alusión irónica al empleo del mirto en este sentido está fundamentada en un conocido refrán: «cantar con acompañamiento de mirto», ZENOBIO VULGATUS, I 19 [= *Corpus de Paremiógrafos Griegos,* vol. I, p. 6]).

[209] Tampoco hay cohesión en el terreno del contenido. Holwerda, apoyándose en el testimonio de un escolio a SÓFOCLES, *Edipo en Colono* 681, presupone que el mirto estaba dedicado a Deméter y que era un elemento importante en las prácticas cultuales de Eleusis, de donde concluye que en el pasaje esquíleo aquí insinuado se trataba del rapto de Perséfona (cf. datos bibliográficos y comentario en Tosi). TOSI (1988: 81s.) incluye este fragmento en su apartado de citas en las que falta un lazo puntual de unión entre el pasaje comentado y el citado, lo que suele llevar a que la cita se vea sometida a importantes cambios, pero concluye que en este ejemplo la desconexión es tal que podemos confiar con gran verosimilitud en la certeza del texto transmitido, puesto que la incomprensión del lazo de unión ha impedido la posible remodelación. En cualquier caso, y dada la coincidencia con el Fr. 99 en la alusión a un prado florido, se ha propuesto su pertenencia a *Los carios.*

[210] La fuente se está refiriendo al recurso (vestido/red) de que se sirve Clitemestra para dar muerte a Agamenón (sobre los pormenores de este problema de *realia,* cf. el comentario de Fraenkel a *Agamenón* 1382, y el de Garvie a *Las coéforas* 998-1000). En tales circunstancias, es lógico que la crítica haya puesto de alguna manera en relación este fragmento con la producción esquílea sobre esta parcela del mito: unos han supuesto que la cita pertenece a algún lugar de la trilogía la *Orestía* (Fraenkel; WEST [1990a: 232] sugiere incluirlo después del V. 983 de *Coéforas),* mientras que otros prefieren adscribirla al *Proteo*, el drama satírico correspondiente de la tetralogía (cf. Introducción al *Proteo),* donde este personaje estaría dando a Menelao la noticia del destino acaecido a su hermano (Wilamowitz; METTE [1963: 77]; SUTTON [1984: 128]).

[211] Es la exclamación de Antígona al mostrarle el Pedagogo, en el Prólogo, al héroe Anfiarao desde la muralla, en una escena paralela a la *teichoscopía* del canto III de la *Ilíada.*

[212] HESÍODO, *Teogonía* 371.

[213] Dado que la fuente es un escolio a Eurípides, Nauck[2] sugirió la posibilidad de

modificar el texto del escolio atribuyendo el testimonio a Eurípides, por lo que incluye este fragmento en el apartado de los *Dubia et spuria* con el núm. 457.

214 El texto tiene aquí una breve laguna. Se han hecho varias propuestas de reconstrucción *exempli gratia,* y en todas ellas se está de acuerdo en que había una alusión a las Musas: «lo concerniente a Támiris y [a las Musas…]».

215 ASCLEPIADES DE TRÁGILO, *FGrHist* 12 F 10.

216 METTE (1963: 138) sugiere que el destino de Támiris, cegado por las Musas, se mencionaba en un canto del coro en *Las Básaras,* en paralelo al relato de este grupo de bacantes de Dioniso. Radt se plantea el interrogante de si estamos ante un error de un escoliasta, que equivocó el nombre de Esquilo por el de Sófocles, que sí había escrito un *Támiris.*

217 Sobre la identificación de este fragmento de Nauck[2] en un resto papiráceo, cf. Fr. 281a y nota primera.

218 ANTÍMACO DE COLOFÓN, 114 Wyss.

219 ARISTÓFANES, *Fr.* 261 K-A.

220 La referencia de la fuente a un grupo femenino sugiere la posibilidad de un coro compuesto de mujeres, al cual irían dirigidas estas palabras.

221 Cf. nota anterior.

222 El término griego es *lókhos*, que tiene una connotación claramente militar («emboscada», «grupo armado dispuesto en emboscada», o simplemente «cuerpo de ejército»). Aquí Esquilo se está sirviendo de la imagen de la ordenación de soldados en línea de batalla para referirse a otro grupo, en este caso muy probablemente el coro de la pieza (cf. nota anterior).

223 METTE (1959: *Fr.* 343) adscribe este fragmento al *Prometeo portador del fuego,* intercalándolo entre la columna 1 y 2 del *POxy* 2245 Fr. 1, papiro éste que Radt recoge en Frs. 204a-b-c-d atribuyéndolos al *Prometeo encendedor del fuego.* También WEST (1979) adopta el criterio de Mette, aunque sin unirlo al papiro (cf. la Introducción al *P. portador del fuego).*

224 El pasaje homérico refiere el momento en que Patroclo, revestido con las armas de Aquiles, salta la fosa que rodeaba el campamento griego, persiguiendo a los troyanos. El escoliasta nos transmite la información de que en algún momento Esquilo hacía a Aquiles recorrer el mismo camino, pero en sentido contrario, separándose de los troyanos en dirección a las naves.

225 Lógicamente se ha pensado en alguna de las obras en torno a la saga troyana, aunque hay disensión a la hora de optar por una concreta *(Los mirmidones, Los frigios,* etc.). METTE (1963: 111) sugiere *Memnón,* y lo pone en relación con el Fr. 127, en el que en su opinión se narraría el avance victorioso de Memnón y en el que se aludiría a este retroceso de Aquiles sin volver la espalda a los enemigos. En un empleo semejante podría ser adscrito a *El pesaje de las almas.* Sobre el uso del término *táphros* («foso»), cf. la Introducción a *Los mirmidones.*

226 Teeno (transcripción de la forma *Théoinos,* o sea, «dios del vino») es otro epíteto de Dioniso.

[227] Hebe es hija de Zeus y Hera, personificación de la juventud. La casarán con Heracles una vez producida la reconciliación entre el héroe y Hera.

[228] El epíteto de *teleía* («la que lleva a cumplimiento») se pone en relación con la función de Hera como diosa tutelar del matrimonio y de su fruto, o sea, los partos y los hijos. Compartía este mismo epíteto con Zeus, y a ambos se les ofrecía un sacrificio en la boda (cf. NILSSON [1955: vol. I, 429]).

[229] WINNINGTON-INGRAM (1961-1983: 71 n. 53) piensa que al final de la trilogía sobre las Danaides Esquilo dignificaba el papel de la mujer casada en contraste con su ignominiosa situación en la pieza inicial, para lo que colocaba el matrimonio bajo la protección de Zeus y Hera: a ese momento, en su opinión, pertenecería tal vez esta invocación de la diosa (cf. la Introducción a *Las Danaides)*.

[230] El término en griego del epíteto es *enagónios* (en otros textos aparece simplemente *agónios)* y, aunque puede decirse de cualquier divinidad tutelar de todo tipo de Juegos, se aplica preferentemente a Hermes, que es el dios de la juventud y, por lo tanto, de su área de actividad: palestras, gimnasios, competiciones deportivas (cf. PRELLER [1894: vol. 1, 415]).

[231] Por la estructura métrica de la cita, la crítica suele ver aquí una línea en dáctilos (la distribuyo en tres por razones de estilo en la traducción).

[232] Sobre el pasaje al que alude el escoliasta, cf. el fragmento anterior. Su comentario está muy condensado, pero pretende indicar que en el mencionado pasaje sofocleo se utiliza el término *télē* en lugar de *teletás*, a lo que añade este ejemplo paralelo de Esquilo.

[233] El texto, como he tratado de poner de manifiesto en la traducción, está tremendamente recargado de términos casi sinónimos, lo que ha llevado a la crítica en varias ocasiones a hacer diversas conjeturas (cf. aparato crítico de Radt). De otro lado, aunque la fuente no nos indica la obra de procedencia, la mayoría de los editores, dado el contexto narrativo de la fuente, lo ponen en relación con la trilogía en torno a los Labdácidas —la mayoría sugiere *Edipo,* pero Mette propone *Layo*—. Parece suficientemente fundado pensar que el texto alude al encuentro de Edipo con su padre en el cruce de caminos, sólo que en la versión esquílea este encuentro tuvo lugar no en el camino de Tebas a Delfos, sino en el sur. en la ruta que venía del Citerón, variante ésta de la que tenemos algún otro testimonio (cf. la Introducción al *Layo).* Sólo Radt, al menos desde Nauck[2], opta por relegarlo al grupo de los fragmentos sin título de obra, criterio del que disiento, pero que mantengo aquí por razones de facilidad de localización.

[234] La estructura métrica permite ver aquí una tirada anapéstica. La atribución al coro viene confirmada por ELIO ARISTIDES, *Discursos* 37 (2) 29, que recoge una parte de la cita esquílea añadiendo que estaba en boca del coro.

[235] Otras fuentes adjudican este proverbio a Eurípides (incluso a Esquines, claro error mecánico por Esquilo), fenómeno éste no infrecuente en la tradición gnomológica, en la que prima la atribución a Eurípides o a Menandro. Cf. TOSI (1988: 218-220). Sobre el motivo del *in vino veritas,* cf. la nota pertinente en el Fr. 1.

[236] En el pensamiento griego es frecuente esta reflexión de que es preciso tomar

parte activa en las diversas empresas mejor que fiarlo todo a la ayuda de la divinidad o de la suerte. Realmente ya lo encontramos en HESÍODO, *Trabajos y días* 309ss.; en la Tragedia aparece en repetidas ocasiones: esta cita de Esquilo y SÓFOCLES, *Frs.* 407 y 927 R (este último testimonio aparece recogido en el *Corpus de Paremiógrafos Griegos* II 582. 20, aunque adscrita a Menandro; la propia de Esquilo la recoge igualmente APOSTOLIO, en II 712. 13, bajo la autoría de Eurípides). Cf. TOSI (1991: núm. 914).

237 La expresión «la sombra del humo» para referirse a lo que no tiene consistencia ni valor alguno, es proverbial en griego.

238 En griego es un compuesto de *régnumi (apo-régnumi)*, término éste que Estrabón pone en relación etimológica con Regio, la ciudad en el sur de Italia.

239 Siguen aquí una digresión científica sobre este desgajamiento de Sicilia debido a movimientos sísmicos y procesos volcánicos.

240 El término griego *basíleion* se correspondería con el *regnum* latino, de donde habría salido Regio. De las dos posibles explicaciones presentadas por Estrabón, la primera, la de orientación geológica, fue la más extendida (cf. el excelente material de testimonios al respecto recopilados por Radt). Respecto al caso de Esquilo, la fuente nos lleva a suponer para nuestro trágico la interpretación física. Mette, entre otros, lo adscribe a *Glauco marino.*

241 *Ilíada,* II 615.

242 Siguen aquí varias citas homéricas: *Odisea* I 344, XI 496; *Ilíad.* IX 529, II 625.

243 HIPONACTE, 125 W.

244 ALCMÁN, 121 Calame.

245 La cita esquílea es un buen ejemplo de lo que está diciendo Estrabón, puesto que Pafo y Chipre son la parte y el todo, dado que Pafo es una ciudad de Chipre. Lloyd-Jones sugiere su adscripción a *Las salaminias* (cf. Introducción a esa pieza).

246 En este caso la fuente puede llevar a cierta confusión, puesto que Estrabón está hablando de Salamina, pero parece claro, como señala Radt, que en el contexto de la obra esquílea el personaje señala a Egina desde Salamina. Dadas estas circunstancias, es lógico que se haya pensado en *Las salaminias* como pieza a la que adscribir esta cita.

247 Titono es hijo de Laomedonte y el hermano mayor de Príamo. De su unión con la Aurora nacerán Ematión y Memnón.

248 Lógicamente las propuestas de adscripción se centran en las obras en torno al mito de Memnón *(Memnón o El pesaje de las almas).*

249 SIMÓNIDES, 614 Page.

250 Debe tratarse de un epíteto culto de Hades, lo que puede deducirse por varias razones: hasta los poetas helenísticos sólo tenemos constancia de que lo haya usado Esquilo, en este fragmento; esta rareza explica el gusto que sienten los poetas helenísticos por su empleo (cf. el repertorio de testimonios recogido por Radt, a lo que habría que añadir *Etymologicum Magnum* 8. 32), así como su aparición entre los lexicógrafos explicando su sentido, que está, naturalmente, en relación con el papel de Hades como acogedor de los muertos.

[251] Se ha pensado en ocasiones que la glosa del lexicógrafo es a *Las suplicantes* 782, donde aparece también este término, y que, por lo tanto, habría que eliminar el fragmento. Pero el significado activo que le da la glosa de la fuente debería llevarnos a mantenerlo (sobre este término y sus posibilidades semánticas, cf. el comentario de JOHANSEN-WHITTLE [1980: vol. III, 129s.] al pasaje citado).

[252] SÓFOCLES, *Fr.* 996 R.

[253] Este término es el contenido del fragmento siguiente, el 411b.

[254] SÓFOCLES, *Fr.* 1003 R.

[255] Cf. fragmento anterior.

[256] ARISTÓFANES, *La Asamblea de las mujeres* 818.

[257] Es un término *hápax,* y las dos fuentes que nos transmiten la glosa (la citada en cabeza del fragmento y FOCIO, *Léxico* α 2329 Theodoridis) varían la lectura, con lambda geminada o simple respectivamente.

[258] Sobre los problemas que plantea esta glosa (su pertenencia a Esquilo; su adscripción a una obra perdida; su forma morfológica), cf. los datos que aporta Radt.

[259] Este papiro, publicado por LOBEL en el vol. XX de los papiros de Oxirrinco (1952), parece contener una exégesis lexicográfica (cf. la ed. y comentartio de ESPOSITO en *CLGP* [2004: 66-69]).

[260] CALÍMACO, *Fr.* 700 Pfeiffer.

[261] En Esquilo, por lo tanto, la forma sería *halídakrus.*

[262] La afirmación general de la fuente sobre el escaso uso de este término *(archêthen) en* ático debe de tener buena parte de verdad, porque tenemos otros testimonios que hablan más o menos en el mismo sentido (p. ej., FRÍNICO, *Preparación sofística* 9, 9), y apuntan que los prosistas preferían otra expresión *(ex archês).* De todas formas, como señala Radt, es errónea la exclusividad aludida de Esquilo (cf. SÓFOCLES, *Fr.* 126,3 R).

[263] Cf. Fr. 164a.

[264] Este escolio nos certifica un uso semántico distinto del atribuido a *Níobe,* lo que supone un nuevo pasaje y, por lo tanto, un fragmento distinto del 164a. De otro lado, de la redacción del escolio deberíamos deducir que en esta otra cita el término iba en singular en Esquilo *(aulṓn).*

[265] Cf. Fr. 164a. La aportación de esta glosa de Hesiquio es la ampliación del empleo semántico del susodicho término en el sentido de «pira», lo que supone tener que admitir que se utilizaba en esta nueva acepción en otro pasaje distinto del de los Frs. 164 y 419 —y también en singular.

[266] Cf. Fr. 280.

[267] SÓFOCLES, *Fr.* 280 R.

[268] Es el pasaje en que Eurípides, abriendo el agón entre ambos tragediógrafos, censura a Esquilo su vocabulario altisonante y que el público del teatro no entiende.

[269] Es el contenido del Fr. 439a.

[270] Cf. Fr. 380.

[271] Aquí, como siempre en las alusiones paródicas de Aristófanes, se plantea el problema de delimitar el texto propiamente esquíleo. La mayoría de los editores, dado el contexto, coinciden en limitar el contenido de este fragmento al término «águilagrifo» *(grupaíetos)*, que aparecería forjado en bronce sobre los escudos. METTE (1959: *Fr.* 212 E) lo adscribe a *Los mirmidones,* en la idea de que en todo este pasaje Aristófanes está haciendo uso de una misma obra esquílea, y dado que el término «hipogallo» del v. 937 aparece en el Fr. 134, perteneciente a esa pieza. Welcker había sugerido *El pesaje de las almas,* en referencia al escudo de Memnón.

[272] EURÍPIDES, *Medea* 193; *Helena,* 1338. En ambos casos se trata de pasajes líricos.

[273] Toda la glosa de Hesiquio tiene problemas textuales; pero aquí, de forma especial, al texto corrupto de los manuscritos se le han presentado diversas conjeturas: una bastante aceptada es la que recojo en el cuerpo de la traducción, con lo que la información del lexicógrafo se reduciría a destacar que Esquilo «equivocadamente» *(akúrōs)* utilizaba en un drama satírico el término de la danza característica de la Tragedia; pero otros editores supusieron que aquí se daba el título de la obra en la que Esquilo cometía tal equivocación: así, HARTUNG (1855: 79-81) propuso *Argo,* a la que daba el rango de tragedia e identificaba con *Los Cabiros*; Nauck² y Mette sugieren *Los argivos,* pero esta propuesta, al ser una tragedia, parece no acoplarse al sentido general de la glosa; por ello Matthiessen, en su reseña a los dos libros de Mette en *Gnomon* del año 1966, entiende que hay que pensar en un drama satírico y, sobre bases paleográficas, propone leer: «en el drama satírico *Argo».*

[274] ALEXIS, 316 K-A.

[275] FILEMÓN, 187 K-A.

[276] Este testimonio de Focio nos adelanta considerablemente la aparición de uso de este término (cf. Liddell-Scott-Jones). Radt sugiere la fusión de este fragmento con el Fr. 102 (cf. nota pertinente).

[277] No se entiende aquí muy bien el sentido del texto transmitido, por lo que se han sugerido conjeturas textuales del tipo, por ejemplo, de «la que pare en el arranque (del día)», en paralelo con la parte primera de la glosa.

[278] El lema de la glosa está corrupto y ningún editor adopta de manera definitiva ninguna de las varias conjeturas propuestas. Radt, basándose en un par de glosas del mismo Hesiquio, sugiere leer ⟨per⟩ístuga o ⟨peri⟩stugê, o sea, variantes morfológicas de un compuesto sobre *stúgos* («odio»),

[279] El término en griego, contenido de este fragmento esquíleo, es *kataphagás,* cuyo significado etimológico sería algo así como «el que come bajando la cabeza hasta la comida», para representar al ansioso de comida.

[280] MÍRTILO, 5 K-A.

[281] El término-contenido de este fragmento es usado preferentemente por la Comedia, lo que ha llevado a suponer que Esquilo lo empleaba en alguno de sus dramas satíricos (STEFFEN [1952] lo incluye en su repertorio con el núm. 95).

[282] El lema de la glosa, aunque con problemas morfológicos, debería significar por sí

solo «haber negociado», pero la situación se vuelve más difícil al comprobar la explicación dada por el lexicógrafo. En tal situación, pienso, al contrario que Mette, que la parte corrupta de la glosa es el lema. En la misma línea de reconstruir el lema. DEGANI (1991: 94) defiende la conjetura *kekakhrûsthai*, propuesta ya por KONTOS (1889) sobre la base de diversas glosas de Hesiquio a las que Degani añade nuevos testimonios lexicográficos.

283 Nauck[2] identifica este fragmento con el 164, perteneciente a *Níobe.* METTE (1959) los junta igualmente, pero los incluye en el apartado de los fragmentos sin título de obra con el núm. 599.

284 Pienso que aquí Querobosco se equivoca en la interpretación etimológica, puesto que el término *kâra* («cabeza», de **kerH*$_2$-; cf. BERNABÉ [1984: 100-103]) no es el primer elemento de los compuestos que a continuación enumera, sino que es *krátos* («poder», de **krt-*; cf. ai. *krátu,* «fuerza»). De otro lado, sobre el origen de la formación *kratai,* que aparece como primer elemento de estos compuestos, SZEMERENYI (1964) piensa en una forma sincopada a partir de un *krataiós*; pero tal vez sea más oportuna la antigua explicación de ver aquí un hecho paralelo a las formas *pálai, khámai,* etc.

285 La fuente no nos permite entrar en el detalle de a qué objeto, hecho de fieltro, se está refiriendo el término esquíleo *krataípilos,* contenido en este fragmento. Tal vez, incluso, el sustantivo iba exento, de forma que el adjetivo precisaba simplemente la materia y calidad de que estaba hecho.

286 APOLODORO, *FGrHist* 244 F 157. El título completo de la obra es realmente *Acerca del Catálogo de las naves* (cf. ESTRABÓN, I 2, 24).

287 Postura censurada por Estrabón.

288 HESÍODO, *Fr.* 153 M-W.

289 Realmente, para mantener el tono de todo el texto habría que traducir aquí algo así como los Detamañodeunpuño, puesto que el término griego *pugmaîos*, derivado de *pugmé* («puño»), significa «hombre del tamaño de un puño», o sea, «enano». Sólo que en este caso ha llegado hasta nosotros el término antiguo: pigmeo.

290 ALCMÁN, 207 Calame.

291 Este término *(Kunoképhaloi)* es el contenido de este Fr. 431.

292 ESQUILO, *Fr.* 441 R.

293 ESQUILO, *Fr.* 434a R.

294 EUBULO, 83 K-A.

295 FERÉCRATES, 111 K-A.

296 Sobre el problema de determinar el término preciso esquíleo, cf. las diferentes opciones recogidas por Radt. De cualquier forma, no es arriesgada la suposición de que, dado el empleo exclusivo de estos superlativos por la Comedia, este fragmento pudiera pertenecer a un drama satírico.

297 Este término significa literalmente «la de cola rojo brillante como la llama».

298 STEFFEN (1952) lo incluye en su recopilación con el núm. 96.

299 La fuente se está refiriendo a que los poetas construyeron ciertas formas de

comparativos a partir de otros comparativos previos: así, dentro de una enumeración de formas, Esquilo habría formado al menos un *meizonóteron* sobre *meîzon.* Pero la fuente es imprecisa en la mención de Esquilo, lo que acarrea el problema de determinar cuántas de las formas hipercaracterizadas mencionadas corresponden realmente a nuestro trágico: Radt, siguiendo a Nauck[2] y otros, opta sólo por este término y el del Fr. 445a; Mette incorpora algunos más (Frs. 683-687).

300 RENNER (1981), que no he podido consultar. Sigo aquí la edición recogida en RENNER (1978: 289-291) (RADT, *Add.,* p. 789, lo recoge con el núm. 434aa, que aquí mantengo). Se trata de dos columnas incompletas de un papiro del siglo II-III d. C. conteniendo un peculiar diccionario de mitología. En la columna II se recogen cinco casos míticos de metamorfosis, ordenados alfabéticamente, al final de cada uno de los cuales se precisa la fuente.

301 El contexto mitogràfico de las Etías es incierto, puesto que esta cita es la única referencia a ellas, y lo mismo sucede con su padre Haliacmón. Pero la alusión a Haliarto como abuelo suyo, y dado que éste era hermano de Corono y sobrino nieto de Atamante, apoya la relación con Ino en el texto del fragmento: hija de Cadmo, hermana de Sémele y segunda esposa de Atamante, convenció a su marido para cuidar al pequeño Dioniso, sobrino suyo, lo que acarreó la ira de Hera, que lanzó la locura sobre la pareja; ella se arrojó al mar, con su hijo Melicertes en brazos, y los dioses la metamorfosearon en una diosa marina ahora llamada Leucótea. OVIDIO, *Metamorfosis* IV 561s. nos cuenta que algunas de las acompañantes de Ino-Leucótea fueron metamorfoseadas por Hera en aves, aunque no da más detalles (las califica de «sidonias», y tras el cambio las llama «Isménides»). De otro lado, existe en griego el sustantivo común *áithuia,* «gaviota», que en *Odisea* V 337 es relacionada con Ino-Leucótea.

302 El espacio corrupto en el papiro es breve. Renner propone una lectura al menos verosímil: «en aves. Éstas».

303 Este término es un *hápax,* y a las dificultades semánticas normales en estos casos se junta el problema del nombre de su tío abuelo (Corono), lo que abre la posibilidad al menos de que fuera algo como «que odian a Corono». Y no hay que olvidar el uso de *Etía* como epíteto cultual de Atena.

304 Los *Monómmatoi* (para el contexto, cf. Fr. 431). En este punto del texto de Estrabón algunos manuscritos recogen la indicación «—dicen que en el *Prometeo*—», basándose muy probablemente en que, en efecto, en el *Prometeo* conservado *(Prometeo encadenado* 804) se llama al ejército de los arimaspos «solounojo» *(mounôpa)*; pero la mayoría de los editores del geógrafo griego lo consideran una interpolación, lo que concede independencia a la cita de este fragmento.

305 El texto de Focio se corresponde con la glosa de HESIQUIO, o 734, en la que, sin embargo, falta la referencia a Esquilo y además nos da una lectura distinta; dado que ambos pasajes recogen la misma explicación, se ha supuesto que en Focio había un error textual en el término de la glosa *(omamaita),* pero se acepta su atribución a Esquilo. En cualquier caso, la referencia a «orines» ha llevado a poner en relación este fragmento con el Fr. 180 (Mette, Fr. 487). STEFFEN (1952) lo incluye en su recopilación del material

satírico esquíleo (núm. 97), aunque sin adscribirlo a *Los recogedores de huesos.*

[306] Desde SMYTH (1920: 113)—una vez publicado por Reitzenstein en 1907 el manuscrito de Berlín conteniendo el comienzo del *Léxico* de Focio, razón por la cual este testimonio no está recogido en Nauck[2]—, los editores piensan que el término esquíleo era realmente *orgázein*, basándose en los testimonios de Sófocles y Heródoto, en los que sí hay texto literal transmitido.

[307] ARQUÍLOCO, 277 W.

[308] SÓFOCLES, *Fr.* 25 R.

[309] HERÓDOTO, IV 64. 2.

[310] El término griego es *pálmudos.* La fuente, al describir los genitivos en «-os» de los temas en «-us» invariables, considera un error esta forma esquílea en «-dos».

[311] Cf. Fr. 422 y notas correspondientes. El Escamandro es el famoso río de Troya.

[312] Los *Sternóphthalmoi* (para el contexto, cf. Fr. 431).

[313] El pasaje de Eustacio que sirve de fuente a este fragmento es su comentario a *Odisea* V 313, donde el término aquí comentado alude a la tempestad que, provocada por Posidón, «se precipita» sobre Odiseo cuando se dirige a Feacia, después de su estancia al lado de Calipso.

[314] ANACREONTE, 468 Page.

[315] La parte final del texto de Eustacio tiene cierta dificultad de comprensión. En cualquier caso, pienso, con Radt, que a la luz del contexto de Eustacio *stómis*, que es el texto esquíleo, no hay que entenderlo literalmente atribuido al caballo, como suele hacerse normalmente desde Hartung hasta METTE (1963) sino que, como sucede con la cita de Anacreonte, se trata de un empleo metafórico aplicado a personas. HARTUNG (p. 37) lo adscribió a *Glauco de Potnias,* pensando que había aquí una referencia a las cuatro yeguas que el héroe ata a su carro y que, portadoras de bozales, relinchan ostentosamente.

[316] Sobre el empleo del término «hipogallo» *(hippalektruṓn)* como creación esquílea parodiada reiteradamente por Aristófanes, cf. Fr. 134 de *Los mirmidones* y notas correspondientes.

[317] Este término *(tragélaphos)* es el texto del fragmento. METTE (1959: Fr. 212 G) adscribe este término a *Los mirmidones* por las mismas razones dadas al Fr. 422 (cf. nota última a ese fragmento).

[318] El término griego adoptado por Radt como contenido de este fragmento esquíleo es una conjetura moderna: *tríszōos,* puesto que la tradición manuscrita da otras formas, a las que habría que añadir varias conjeturas más de nuestra época. El contexto es una digresión sobre el uso de *dís* y *trís* como preverbio: en yuxtaposición conservan la sigma, mientras que en composición la pierden; y dentro de este último grupo se mencionan algunas excepciones, entre ellas este término utilizado por Esquilo. En todos los casos se trata de formaciones cuyo segundo elemento empieza por consonante, hecho éste que ha servido, pienso, para modelar la conjetura mencionada, sin tener que recurrir a formaciones nuevas para que el ejemplo esquíleo siga encajando en la fuente.

[319] Sobre la fuente y problemas al respecto, cf. nota al Fr. 434. Aquí se trata de la forma *huperteróteros,* formada sobre el ya comparativo *hupérteros.*

[320] Este fragmento precisa varios comentarios. En primer lugar, la fuente nos testimonia que Esquilo se alineaba, frente a Homero, en el grupo de los que identificaban a ambos grupos de población. Luego está el problema del texto esquíleo propiamente dicho: lo más prudente es suponer que en nuestro trágico se mencionaba a «los frigios» o a «Frigia» como sinónimos de troyanos o de Troya respectivamente. Finalmente, es lógico suponer que esto tenía lugar en *Los frigios* (cf. METTE [1959: *Fr.* 242c], donde añade el testimonio de ESTRABÓN XIV 3, 3: «Los poetas, en especial los trágicos, confunden las tribus y, así, a los troyanos, a los misios y a los lidios los llaman frigios, y de igual manera también a los licios carios»; cf. la obra esquílea *Los carios*). Respecto al punto de arranque de tal identificación, es fácilmente admisible que fueran los trágicos del siglo v quienes remodelaron los viejos mitos homéricos sobre la base de la nueva división del mundo conocido en dos grupos: griegos y bárbaros, unificando en estos últimos las diferencias antes claras. Normalmente se suponía que el primer paso hacia esta confusión estaba en ALCEO, 42.15 Page, donde se aceptaba sin más una reconstrucción de Wilamowitz; pero HALL (1988), tras rebatir la propuesta textual del filólogo alemán, piensa que realmente este fragmento de Esquilo es nuestra primera documentación, lo que viene a coincidir con el criterio de la propia Antigüedad, que en este asunto siempre alude a Esquilo como figura destacada en el proceso. Al poco tiempo STALTMAYR (1991) volvió sobre el tema, defendiendo que aún Esquilo diferenciaba a los frigios —cosa que ya no sucede en Sófocles—, y concretamente proponía que el coro de *Los frigios* (cf. Introducción a esa tragedia) estaba compuesto realmente por gente procedente de Frigia, y que su estancia en Troya supone un estatus de esclavos.

[321] Este término es el texto del fragmento: el segundo elemento del compuesto es *mêlon,* que engloba el ganado menor, por lo que habría que incluir también, por ejemplo, a las cabras. La opción adoptada en la traducción responde a motivos estilísticos, dándole aquí al término «ovejas» un sentido más amplio. STEFFEN (1952: Fr. 98) piensa en un drama satírico, aunque con Nauck[2] se inclina por la forma en singular.

[322] Para entender con precisión este comentario lexicográfico hay que tener presente que el escoliasta comete el error de relacionar todos los términos con una misma raíz, la del verbo *khaláō,* «aflojar; (sent, fig.) desenfrenar». Realmente hay dos grupos de términos: *khalíkrēton* es un compuesto sobre el simple *khális,* «vino puro» (también mencionado en el escolio), un elemento de sustrato mediterráneo pregriego (cf. el *Diccionario etimológico* de CHANTRAINE, p. 1243; en el de FRISK, p. 1068, se le califica de «origen desconocido»); por el contrario, *khalônta* y *khalimádes* pertenecen a la familia léxica del mencionado *khaláō* (en el caso del epíteto esquíleo para las Bacantes, Frisk piensa mejor en una relación con *khális*, aunque no añade explicación al respecto). Por lo tanto, si traduzco *khális* por «desenfrenador» lo hago ateniéndome a cómo lo entendía el escoliasta.

[323] *Odisea* XIV 529.

[324] En *Agamenón* 1050s. se dice de Casandra que tal vez habla «una lengua

bárbara, como de golondrina», y una parte de la crítica ha visto en este pasaje aristofánico una alusión a esa pieza esquílea, lo que supondría la eliminación de este fragmento. Radt lo mantiene con interrogante.

[325] Es el pasaje (907ss.) en el que Eurípides empieza a hacer la defensa de su arte dramático frente al de Esquilo.

[326] Cf. la Introducción a la hipotética *Cicno.*

[327] Es un papiro de Oxirrinco publicado por LOBEL en el vol. XXXV de la serie, en 1968.

[328] El texto es un comentario a una comedia de Aristófanes. El erudito va haciendo comentarios a lemas, o sea, segmentos de texto tomados de la pieza aristofánica. El estado del papiro es muy deficiente, pero de la parte legible se puede concluir que en este lema Aristófanes parodiaba el comienzo de una obra de Esquilo. La crítica no suele hacer propuestas de reconstrucción en este caso, a lo más Kassel - Austin relacionan el fragmentario «Tricori-» con *Lisístrata* 1032, donde se hace una alusión velada a Tricorito, un demo del Ática. No obstante, METTE (1968: 534) reconstruye así la parte final del comentario: «… [y tomó (Aristófanes)] el comienzo [de *Los argivos*] de Esquilo, [donde se dice]: … *y toda la [tierra patria] de la [fluyente] Dirce próxima [empapa su suelo]…»,* fundiendo así este testimonio con el Fr. 347 Radt («… de la fluyente Dirce…»); pero Mette no repara en que el texto esquíleo que propone pertenece a otro lema distinto, marcado en el papiro con el signo diacrítico pertinente, y sobre el que no tenemos apoyo explícito para adjudicarlo a Esquilo, aunque tal vez podría efectivamente coincidir con el Fr. 347 Radt mencionado, pero como fragmento distinto de este 451b.

FRAGMENTOS DUDOSOS

451c Papiro de Oxirrinco 2246[1]:

… tener… haber ido[2]… un casco … inflamando … de los ojos desde el suelo… decir… [gigante entre hombres de medidas proporcionadas][3] … honrar[4]… golpeas… mortales … ansiosos de cosas inoportunas… resoplando… de lira petulante… el grito del alalá; de Enialio… valiente… escapará de los ataques…., pero lo acogerá una tierra de otro…[5]

451d Papiro de Oxirrinco 2247[6]

451e Papiro de Oxirrinco 2248[7]:

…[8]
estrépito…
…de soplo
…(11.3-6)
… *asiática…*
… (11.8-12)
que resuena en responsión…
... de fragor…
… (11.15-8)

451f Papiro de Oxirrinco 2249[9]:

A. — … deshonraste … exhorto a tener sensatez … no como un niño[10]… como esta … y en procesión…[11]

B. — [12]… persuadir … ni … sino visible … Hera … ha llegado. Y dice … el lecho … y a ti… [13]

451g Papiro de Oxirrinco 2250[14]:

(a)

CORO. — *Ea, pues, soberano,…* [15]
y a toda…
del ahíto de riqueza… [fuera] [16]
de la pobreza habitando…
…[17]

(b)

…

451h Papiro de Oxirrinco 2251[18]:

⟨CORO⟩. —… [19]

Contempla, Zeus de la hospitalidad [20], [*ahora*]

[…[21]

hospitalario [*destruido*]
…[22] *hay agradecimiento entre los dioses*
[*para con los hombres*] *justos.*
Así, pues, [*arrancándome*[23]]
los cabellos con [*mano*] *sin contemplaciones*
esta frente sin cantos[24] [*golpeo*]
lamentando[25] *tu destino con llantos,*
pues esto…
… [26]
… [27]

451i Papiro de Oxirrinco 2252[28]:

… este sufrimiento… se inflamó en demasía… [29]… que se enfurece espontáneamente… Ay, muchacho,… hijo… con frecuencia viene… para los amigos… que se refleja[30]…

451k Papiro de Oxirrinco 2253[31]:

(a)

Reverenciando en primer lugar con súplicas [la majestad de Zeus] llego [como suplicante] de que esta luz del sol cambie [los pesares] en prósperas fortunas, y para los comandantes [de toda la tierra] helena, [que con] Menelao exigen al Priámida París el pago del violento rapto de la mujer, suplico propicia reconciliación de la grave disputa.[32]

(b)

… del dios…[33]

451l Papiro de Oxirrinco 2254[34]:

… de la verdad … tribu … [oh Príamo][35]… erguido … estas bestias … que se alimentan de carne … hacer y … vida … al tálamo … de gran osadía … de Troya … compañera de lecho…[36]

451m Papiro de Oxirrinco 2255[37]:

1	… para cada uno… a este… Peleo…[38]
2-3	…[39]
4-11	…[40]
12-13 = Fr. 25 d	
14	…[41]
15-19	…[42]
20-21 = Frs. 47c y b	
22-41	…[43]
42 = Fr. 451x	

451n Papiro de Oxirrinco 2256 Fr. 8[44]:

… no sembrar [males] —… [entonces] hay paz para los mortales [y alabo] a esta [diosa], pues honra a la ciudad que está asentada en empresas tranquilas; (v. 5) y hace crecer la admirada belleza de las casas, de forma que pueda superar en prosperidad la rivalidad con sus vecinos— [ni] de nuevo hacerlos germinar, sino que la siembra de la tierra (v. 8) es lo que ellos anhelan [de corazón], tras hacer cesar la bélica trompeta, y no vigilancia…[45]

451o Papiro de Oxirrinco 2256 Frs. 51-53 [46]:

51: … ¿Quién el que…

52: … como…

53: … haber abandonado la región … hijos, criados … de los de Ténedo …, pues cautivos [haber llegado] … a tu ciudad enemigo… por temor de los de Ténedo [huir] … la tierra bañada en derredor… de hombres, ¿cómo estas cosas para los argivos queridas… en… del ejército…[47]

451p Papiro de Oxirrinco 2256 Frs. 59-60[48]:

59: … hasta ahora antes … novia[s] … montó … [llevando a cabo]… te honra … [celeste] … y estas cosas … pues [impide] … del monstruo sin alas. … de alguno joven … en traslado por el espacio intermedio hasta [nube] … camino de

pies descalzos … [… en punta] … de perro … estas cosas…[49] 60: … celebración…

451q Papiro de Oxirrinco 2256 Fr. 71 [50]:
⟨CORO⟩. — …[51]

me consumiré [52]…
¿quién estos…
sufrimientos podría recibir…

Estrofa

Al [general] de la [tierra] bañada en derredor
lo aniquilaron al salvador de la ciudad
los pastores de hombres…
y los jefes guardianes
tras [depositar] él su esperanza en las armas…

Antístrofa

Y es que en el juicio con Odiseo confabuláronse
[los jefes]

no con mente imparcial.
… para ellos recto…
[mente] de negra túnica…
con [artimañas] que matan con la espada…
Al igual que también [el noble hijo de] Telamón
por propia mano pereció…
…[53]

451r Papiro de Oxirrinco 2256 Fr. 85 [54]:
… las entrañas… [el destino de muchas lágrimas de los troyanos][55].

Nadie está equilibrado en su mente cuando
en verdad arde… dentro.
En modo alguno… te irrites
amigo… en el dolor.
¿Quién… es sensato
amargo dolor…

…

esto es…[56]

Por la referencia a la muerte de Áyax a consecuencia del juicio por las armas de Aquiles, en el que tomó parte Odiseo, se ha pensado desde el principio en una pieza de la trilogía sobre Áyax —LOBEL (p. 57) propuso *El juicio de las armas,* aunque con diversas cautelas; Mette, *Las salaminias,* y en METTE (1963: 126s.) se sugiere un treno por Áyax, cuyo cadáver lleva Teucro a Salamina—. Pero ya SNELL (p. 439s.) hizo ver que se trata de una referencia bastante resumida del aludido episodio mítico, lo que hace difícil suponer que estuviese en una pieza de ese mismo tema; además, las dos líneas finales sugieren que el suicidio de Áyax está siendo utilizado a título de ejemplo (cf. Introducción a *El juicio de las armas).* LLOYD-JONES (1957: 584s.) piensa en *Filoctetes,* cuyo suicidio tenía al menos un elemento común con el de Áyax: Odiseo era el responsable; además, el Fr. 5 de este papiro (núm. 2256: cf. nota primera a Fr. 281a) es un «argumento» de esa pieza esquílea.

451s Papiro de Oxirrinco 2256 Frs. 6-7, 10-50, 54-58, 61-70, 73-84 y 86-89[57]:

6:… para la ciudad … [llamados] para los mortales… la próxima … [ciudad]. … enviar … de la fama de la divinidad. … honrada…[58]

7: …[59]

8 = Fr. 451n

9 = Frs. 281 a-b

10: (a) … despedazado no sin … será un festín hecho pedazos … [muchacha] … y con los pies [toda][60]… [negro] … (b) … poniendo (ella) en fuga. … difícil de sobrellevar … (c) …[61]

A la hora de la posible adscripción, se ha propuesto *Filoctetes* (cf. Introducción a esa obra); METTE (1963: 120) piensa en *Los frigios,* sugiriendo que este lamento del coro pertenecería a alguna parte de la gran escena de persuasión entre Príamo y Aquiles, y que este último, en paralelo a Pelasgo en *Suplicantes* 407ss., daría también comienzo a una larga resis en la que cedería a las súplicas del rey troyano.

11-15: …[62]

16: … fondo[63]. … Afrodita…[64]

17-24: …[65]

25: … agradecimiento… [justicia] … [habrá parecido] … [caballo] …

26-50: …[66]

51-53 = Fr. 451o
54: … terrible… muestra quienquiera que sea… [todo]…[67]
55: … [y] … [oscuridad] …[68]
56-58: …[69]
59-60 = Fr. 451p
61-68: …[70]
69: … y [toda] … [león] … león… cuando (cualquier cosa que) del león… enseguida…[71]
70: … felicidad… [para las que] … y Zeus les… siendo… y… de Perséfona…
71 =Fr. 451q
72= Fr. 46c
73-74: …[72]
75: …[es]… [fin] … la luz del sol y… rostro… es del …, pues…[73]
76-77: (76)… bien [estima] … [vaticinio] … [casamiento] … [preparar] … [sensato] … [nupcial] …[74] (77) …

78: … [entrada] … [a Layo][75]… destruir[76]…[77]

79-82: …[78]

83: A. —…/ B. —…[79]

84: … aquí [aqueo] … comandante(-s) … respeta [en su ánimo] … en corto… [saber] …[80]

85 = Fr. 451r

86-87: (86) … (87) … por causa de … para mí … dices … para alguno … con un fármaco … oh infortunado … (extranjeros) …[81]
88: … [áureo] … permanecer … [barcos] … [Crisa][82]…[83]
89: …[84]

451t Papiro de Oxirrinco 2257[85]:
1. [86]
2-8: … [87]

451u Papiro de Heidelberg 185 [88]:

… infortunado… llegar a ser… [golpe de bronce]… [imagen] … la luz del fuego encendió… valles [muchacha] … [hemos llegado] … infortunados [de la misma sangre] …[89]

451ua Papiro de Génova inv. 98 Funghi-Martinelli[90]:

… [91]

... del corte
... que coincide
... esto saca a la luz
... vigilante de mi…
... montes ... es
... comparo a unas bodas
… [92]

451v Papiro de Oxirrinco 2256 Fr. 4[93]:

La escena de la obra está situada en… [94] El coro está compuesto de ciudadanos [ancianos][95]. El Prólogo corre a cargo de…

451w Papiro de Oxirrinco 2256 Fr. 5[96]:

a)… [imposible] … [ser tomado] … enviaban … Filoctetes … en Eurípides … Neoptólemo … Filoctetes … Odiseo … del cual…[97]
b) …

451x Papiro de Oxirrinco 2255 Fr. 42 [98]:

… tiene… de Cécrope…[99]

452 ARISTÓFANES, *Las ranas* 1431a-1432[100]:

No hay que criar en la ciudad un cachorro de león; pero si se termina de criar alguno, habrá que someterse a sus modos de ser.

453 TOMÁS MAGISTER, *Antología* 237, 17 Ritschl:

No es propio de los prosistas decir «mucho más rico»[101]… pero los poetas, de igual forma que también introducen innovaciones en algunas otras cosas, también lo hacen en esto. Esquilo en *Los Siete contra Tebas*[102]: Morir de bella forma puede ser mucho mejor que salvarse.

454 FRÍNICO, *Preparación sofística* 39, 8:

aktainôsai: significa… alzar, levantar, erguir… Esquilo dice con acentuación no oxítona[103]:

… ya no me levanto…[104]

, que viene a querer decir «ya no puedo enderezarme». Pero Platón en *Faón*[105] lo utiliza como si procediese de una palabra perispómena[106].

455 ZENOBIO VULGATUS, V 85 (= *Corpus de Paremiógrafos griegos* I,

154-156):

Risa sardónica: Esquilo[107] en sus escritos *Acerca de los proverbios* habla de éste en los siguientes términos: Los habitantes de Cerdeña, que son una colonia de los cartagineses, sacrificaban a Crono a los que sobrepasaban los setenta años en medio de risas y abrazos recíprocos, pues pensaban que es vergonzoso llorar y lamentarse. Y así a la risa fingida se la llama Sardónica[108].

456 ESTOBEO, I 3, 24:

De Esquilo[109]:

Al causante, tenlo por cierto, le corresponde también sufrir.

457 Nauck² = 375a Radt

458 EUSTACIO, *Cartas* 28:

En la parte final del otoño es sorprendente no sólo si, como reza el proverbio, la flor rebrota, sino también si, en palabras de Esquilo, «la cosecha ha poco recolectada se renueva»[110] y es recogida.

459 Escolio a HOMERO, *Ilíada* XIX 87:

(HOMERO, *Ilíada* XIX 86-87:

…; mas yo no soy el culpable, «sino Zeus, el Hado y la Erinis que va y viene en la tiniebla [*ēerophoîtis*]» [v. 87]). *ēerophoîtis Erinús*: algunos interpretaron la *eta* como el artículo, con la pretensión de que la forma fuese *erophoîtis,* derivado de *éra* («tierra»), «la que va y viene en la tierra», o bien algo así como *erebophoîtis* («que va y viene en la tiniebla»). Algunos otros †*iropôtis*†[111] en consonancia con el pasaje esquíleo. —Y Erinis como un derivado de *eis érin neúein* («inclinarse a la disputa»). Otros «*eiaropôtis*» («que bebe la sangre»), formando parte del compuesto *eîar* («sangre»), que precisamente es «sangre» entre los salaminios.

460 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 48,36:

También Esquilo, dicen, en alguna parte de su obra llama al médico «adivino» *(mántis)*[112].

461 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 440,25:

… y el término *mukhthízein* («resoplar») aparece en Esquilo y otros[113].

462 Escolio a ARISTÓFANES, *Las ranas* 704:

(ARISTÓFANES, *Las ranas* 703-705:

CORIFEO. — Pero si en esto vamos a mostramos altivos y soberbios, «teniendo a la ciudad y estas cosas en la curva de la ola» [v. 704], al final un día pareceremos no tener juicio.) Dídimo[114] dice que es en paralelo al verso de Esquilo[115]; pero realmente lo es a los de Arquíloco: …[116]

463 Nauck² = 402a Radt

464 Nauck² = *TrGF Adespota* 617 [117]

465 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 1157,32;

Aulós …, del que deriva *anlṓn,* lugar alargado … De donde al estadio según Pausanias[118] se le denomina *díaulos*[119]y también *aulós*[120]. Esquilo —dice— llama también a la zanja *aulṓn*[121]; allí[122] también llama a los bozales «provistos de tubos» porque —señala— se les aplicaban unas trompetas, por medio de las cuales los caballos, al resoplar, emitían como un sonido de trompeta; escribe, pues, así:

…, el cual tenía cuatro potras, que el yugo llevaban, amordazadas con bozales de tubos[123].

466 ESTOBEO, IV 53, 17:

De Esquilo[124]:

La muerte es preferible a una vida dura: el no haber nacido es mejor que existir cuando a uno le va mal[125].

467 ARISTÓFANES, *Las ranas* 886-887[126]:

Deméter que alimentaste mi corazón, haz que yo sea digno de tus misterios[127].

468 ARISTÓFANES, *Las ranas* 844[128]:

… (y) no caldees tus entrañas con el rencor (hasta la cólera)[129].

469 ESQUILO, *Las Euménides* 286[130]:

El tiempo todo lo purificará a la par que va envejeciendo[131].

469a PSEUDO-PLUTARCO, *Escrito de consolación a Apolonio* 106 C[132]:

Y Esquilo parece reprender oportunamente a los que piensan que la muerte es un mal, cuando dice así: … [133]. Le imitó también el que dijo: «Muerte, ojalá

vengas como médico sanador»[134], pues realmente «puerto de las aflicciones es el Hades»[135]. Gran pensamiento es decir con convicción y confianza: ¿Quién es esclavo, si se está libre de la preocupación de la muerte?»[136]. Y:

Teniendo como tengo a Hades como defensor, no temo a las sombras.[137]

470 Escolio a SÓFOCLES, *Áyax* 293:

Mujer[138], para las mujeres el silencio supone un adorno

Este verso es del orador Esquines[139].

471 ESTOBEO, III 4, 23:

De Esquilo en *Los frigios*:

Muchas veces, tenlo por cierto, también un hombre necio habló con oportunidad[140].

472 ESTOBEO, III 20, 13:

De Esquilo[141]:

De la vana cólera son causantes las palabras.

473 *Suda, k* 2733:

Kúpassis: atuendo femenino.

… vestido con un *cípasis*[142] de color púrpura hasta los pies…

474 PLUTARCO, *Cómo sacar provecho de los enemigos,* 86 F[143]:

… (el fuego) es instrumento de todo tipo de arte[144].

475 *Etymologicum Magnum* 495, 56 Gaisford:

Ktêmi («matar»), el aoristo segundo es *éktēn,* que llega a ser *éktan,* por ejemplo:

… he matado a tu hijo…[145]

476 TOMÁS MAGISTER, *Antología* 309, 3 Ritschl:

Di «ejército *pezḗ* (“de a pie, de infantería”)», como Demóstenes[146] y todos, y no *pezikḗ,* como Tucídides en el libro sexto: …[147]; pues este término es más poético, como Esquilo en *Los Siete contra Tebas*[148]:

… se ha puesto en marcha un ejército de a pie…

476a Anónimo, *Estudios de Métrica* (en Papiro de Oxirrinco 220, IX 2)[149]:

…[150]

a sufrir esto estás dispuesto
…

477 FOCIO, 1406, 16 Naber:

Poema de Maratón: Esquilo, pues obtuvo buena reputación en la llanura de Maratón junto con su hermano Cinegiro.

478 HESIQUIO, *k* 4849:

kônêsai: untar con pez *(pissokōnêsai)*. También rodear en círculo. También dicen «destino untado con pez»[151], cuando algunos, tras ser embadurnados con pez, mueren por obra del fuego. Esquilo en *Las cretenses*[152] y Cratino dice: …[153]

479 EUSTACIO, *Comentarios a la Ilíada* 882, 58:

En apoyo de la lectura *spidéos*[154] habla también la expresión que aparece en Esquilo:

… larga *(spídion)* llanura…[155]

, que significa «largo» según los antiguos.

480 EUSTACIO, *Comentarios a la Odisea* 1471, 1:

Hay que indagar si las *libaciones de vino puro (spondaì khalíkrētoi)*[156] mencionadas en Esquilo difieren en algo de las tales (de las libaciones *ákratoi)*[157]. Las mezcladas[158] en honor de Dioniso son de tal tipo, puesto que Dioniso, dicen, es *khális*[159].

481 HESIQUIO, α 1709:

aigízein: desgarrar. Uso metafórico. Junto a él también *aigízesthai*, derivados de «huracanes» *(kataigídes)*[160]. Esquilo. Y el mismo en *Los edonos*[161]…

482 HESIQUIO, α 3335:

alphinía: lepra / álamo blanco (?). Perrebos[162].

483 PÓLUX, 2. 125:

Y *laleĩn* («charlar») y *lálos* («charlatán») y *lalísteros* («más charlatán»), y *laliá* («charla») y *katalaleĩn* («charlar contra uno») en Aristófanes[163], y, de igual forma que estos términos, *lálēsis*[164] («charlatanería») y *aperilálētos* («que no anda con rodeos en su charla»), como Esquilo[165].

484 HESIQUIO, *k* 3697:
korúthōn: gallo. † †[166]

485 PÓLUX, 2. 125:
… *lálēsis* («charlatanería») … [167]

486 Escolio a HOMERO, *Odisea* XIII 381 Ludwich:
(HOMERO, *Odisea* XIII 379-381:
Ella [Penélope] por su parte, al tiempo que en su corazón se lamenta sin cesar por tu [de Odiseo] regreso, a todos [los pretendientes] da esperanzas y hace promesas a cada hombre «enviándoles recados, pero su mente trama otras cosas» [v. 381]). *Menoinâi* («trama»): reflexiona, procura, anhela. Y en Esquilo «pretende» *(orégetai).*

487 HESIQUIO, π 4117:
pruleúseis: se dice del acto de sacar de la casa al muerto en el sacerdote[168].

488 Escolio a EURÍPIDES, *Las fenicias* 942:
(EURÍPIDES, *Las fenicias* 942:
TIRESIAS. — [a Creonte] … Y tú aquí eres el único que nos queda de la estirpe de los Espartos …). Los Espartos sobrevivientes fueron, según dice Esquilo, Ctonio, Udeo, Pelor, Hiperénor, Equíon, que casó con Ágave la hija de Cadmo, de la que tiene a Penteo, hijo del cual es Óclaso, y de éste Meneceo, y de éste Creonte y Yocasta[169].

489 Anónimo, *Comentario a los poetas líricos* (en Papiro de Oxirrinco 2506, Fr. 1 (c) col. II 1-20)[170]:
… [171] … Esquilo [pone de manifiesto] al lacedemonio Alcmán, pues [dice] en las …[172] en honor de Jacinto: «Escuché al ruiseñor junto a … del Eurotas … Amicla … al de buenas leyes … virtud … en alguna parte con cantos. … Atarnida[173] …». Pues en estos … escribir … de Alcmán…

490 JUAN MALALAS, *Cronografía* p. 68, 1 Dindorf:
Después de Ínaco reinaron sobre los argivos Foroneo y muchos otros, hasta que se hizo con el trono Linceo el casado con Hipermestra una de las hijas de Dánao. Ese Linceo, tras hacer la guerra al rey Dánao, lo mató y se apoderó del trono y de su hija, según escribió Esquilo el sapientísimo[174].

[1] En el volumen XVIII de los papiros de Oxirrinco, publicado en 1941, LOBEL

(1941) agrupó en los núms. 2159-2164 y 2178-2179 un bloque de fragmentos papiráceos que podían adscribirse a ocho obras concretas esquíleas con seguridad o, al menos, con gran probabilidad (Frs. 25e, 36b, 47a, 78a-d, 132a-b, 168, 168a-b; el núm. 2178 al *Agamenón,* y el 2179 a *Siete).* Años más tarde, en el vol. XX, aparecido en 1952, LOBEL (1952) reunía otra gran cantidad de restos de papiro, sólo que ahora su adscripción a Esquilo era más incierta. Los núms. 2245-2255 los atribuyó a Esquilo basándose en el hecho paleogràfico de que habían sido copiados por la misma mano que los del año 1941, aunque no dejaba de anotar igualmente la posibilidad de que se tratase de obras de otros autores. Esta hipótesis ha sido aceptada de forma general ya desde la reseña que le hizo SNELL (1953), con el apoyo de otros papiros de la serie de los *P.S.I.* En cualquier caso, son del siglo II d. C. Radt reúne estos textos en los Frs. 451 c-m, dentro del apartado de los «Fragmentos dudosos» dado el mal estado en que se encuentran; no obstante, él mismo afirma que es muy probable que buena parte, si no todos, sean textos esquíleos. Para el núm. 2245, cf. los Frs. 204a-d. Los sigo manteniendo en este apartado de «Fragmentos dudosos» por razones de eficacia en su localización.

[2] Opto por el infinitivo porque las diversas reconstrucciones varían en la forma verbal concreta.

[3] Sugerencia de Lobel, que suelen aceptar los editores posteriores.

[4] Sin precisar la forma verbal concreta.

[5] El estado del papiro es francamente deficiente, y ya el propio Lobel reconocía que no podía hacerse una idea general del contenido (p. 8). No obstante, se han hecho algunas sugerencias de atribución *(Filoctetes, Circe).* A título de curiosidad doy aquí la reconstrucción global de METTE (1959: *Fr.* 494), en la que utiliza algunas sugerencias de Lobel y muchas suyas: «Dicen, buen amigo, que antes los mortales se encontraban en una situación así para con vosotros … tras haber ido … pasto de fieras … jefe el mando, … un casco aquél dijo al tiempo que ardía en un sentimiento de cólera desde el pie de los ojos. … decir el gigante entre hombres de medidas proporcionadas … caer éste en ataduras … vencedor en el certamen … honrar … chocarás … gran … oigo que los mortales … los ansiosos de cosas importunas … resoplando juvenil … es … miseria … enviar … de lira petulante … a Iaco … el grito del alalá; de Enialio … cuidas … más jóvenes, valiente, no escapará a caballo de los ataques, como dice la vieja pintura, sino que lo acogerá otra tierra…».

[6] Para los pormenores técnicos del papiro, cf. la nota primera al Fr. 451c. Del texto editado tanto por Lobel como por Radt no se identifica ninguna palabra entera legible. No obstante, METTE (1959: *Fr.* 495) sugiere la siguiente reconstrucción: «… y canto (Radt, en cambio, prefiere aquí mejor: "espero") … en … ambas cosas, realidad querida para la estirpe, ojalá así resulten; se precisa del éxito en lo demás …. Carecerían … para los que van…».

[7] Cf. nota inicial del Fr. 451c. LOBEL (1952: 10) destaca la semejanza estrecha de letra entre este resto papiráceo y el núm. 2164 de los mismos *POxy.* (= Frs.168ss., adscritos por él a *Las cardadoras).*

[8] Por el empleo de algunos términos de claro uso en pasajes líricos en la Tragedia,

Lobel sugiere que aquí tenemos parte de un *kommós.* y METTE (1959: *Fr.* 357) lo adjudica al coro, y lo adscribe a *Sémele*; a lo cual habría que añadir razones de estructura prosódica: la presencia de *antípsalmos* («que resuena en responsión», 1.13) en comienzo de línea elimina la posibilidad de que se trate de una tirada de trímetros yámbicos. Dada la relación paleográfica con el papiro 2164 aludido, Radt sugiere que podría pertenecer a *Las cardadoras.*

[9] Cf. nota inicial del Fr. 451c.

[10] Radt propone aquí una idea general como «no des salida para mí en vano a una lengua infantil» o «no te derrumbes ahora con insensateces infantiles».

[11] METTE (1959: *Fr.* 356), con sugerencias de Lobel y propias, lee: «… deshonraste … te exhorto a tener sensatez … no obres como un niño … como esta … y en procesión». Pone estas palabras en boca de la Nodriza dentro de su adscripción a *Sémele.*

[12] Restos de un parágrafo en el papiro señalan que aquí había cambio de interlocutor. Según METTE (Fr. 356) toma aquí la palabra Sémele, y poco después volvería a hablar la Nodriza: «Pero visible … Hera, tras asemejarse a alguno de los mortales, ha llegado. Y dice … lecho … fielmente … y a ti te exhorto … ni para el no … sufrir … aprendas…».

[13] Por la referencia a la llegada de Hera en el texto legible, SNELL (1953: 436) sugirió que este fragmento podía relacionarse con la tragedia sobre Sémele del *POxy.* 2164, como ya había propuesto Mette y volvería a confirmar en su edición de 1959, atribuyéndolo a *Sémele* (sobre la problemática de la adscripción de ese papiro, cf. Introducción a *Sémele).* TAPLIN (1977a: 428) se adhiere a esta propuesta y piensa que aquí alguien (corifeo?) aconseja a otro personaje (Sémele?) que cambie de actitud ante la epifanía de Hera.

[14] Cf. nota inicial del Fr. 451c.

[15] Es una tirada anapéstica en boca del coro o del corifeo.

[16] METTE (1959: *Fr.* 16, vv. 3-8): «… fuera de la pobreza habitando y… con el cetro…, acógeme… de esta querida tierra con ánimo propicio… yo me ejercito en los ejercicios gimnásticos…».

[17] SNELL (1953: 436) sugiere, tal vez sin mucho fundamento, la adscripción de este fragmento a *Los emisarios o Los participantes en los Juegos Ístmicos,* criterio que sigue Mette (cf. la Introducción a esa obra).

[18] Cf. nota inicial al Fr. 451c. Éste en concreto aparece recogido en LLOYD-JONES (1957: 571-573).

[19] Por la métrica vemos que se trata de un fragmento lírico, probablemente en ritmo eólico, y que podemos poner en boca del coro con gran verosimilitud. El contenido general nos habla de un coro femenino que se lamenta del injusto destino fatal de alguien o de alguna casa.

[20] En griego *xénios,* el bien conocido epíteto de Zeus como protector no sólo de los huéspedes sino también de los extranjeros, de todo lo cual tenemos testimonio desde los poemas homéricos (cf. NILSSON [1955: vol. I, 419-421]).

[21] Desde SNELL (1953: 436) se ha aceptado como final de esta línea el término *dómon* («casa, palacio»), pero Radt, que ha revisado personalmente el papiro, afirma rotundamente que esa lectura es imposible. En cualquier caso, se tratará de algún término de sentido general semejante.

[22] En este comienzo de línea Snell propuso: «si es que…», pero tal vez sea más apto a la realidad paleogràfica del papiro: «¿Acaso…?» (Lloyd-Jones), o también: «No…» (Mette).

[23] Tanto esta forma verbal como la de «lamentando» de dos líneas más abajo —reconstruida la primera por Snell en paralelo a la segunda, que sí es legible— son dos participios en singular femenino, lo que nos permite establecer que se trata de un coro femenino (sobre los problemas morfológicos de la primera, que es un término *hápax,* cf. KAZIK-ZAWADZKA [1962: 47s].).

[24] El término en griego es *ánaulos* y está aplicado al sustantivo «frente». Literalmente significa «sin flauta», «sin cánticos al son de la flauta», de donde deriva al sentido general de frente «sin alegría, triste».

[25] Cf. la nota al «arrancándome» de dos líneas más arriba.

[26] En el texto legible al final de esta línea suele aceptarse la reconstrucción al menos del término «puerto», aunque luego hay divergencias en el conjunto: «de puerto de buen fondeadero» (Mette); pero dado el tono de lamento del pasaje otros optan por una conjetura negativa «puerto de lamento», «de puerto de difícil fondeadero».

[27] A la luz del contenido general, en el que un coro femenino lamenta la muerte de alguien ante Zeus *xénios,* CUNNINGHAM (1953) propuso la adscripción de este papiro a *Los egipcios,* sugiriendo además que se aludía a la muerte de Pelasgo. La crítica reaccionó con energía a favor y en contra, y esta filóloga volvió a la carga en CUNNINGHAM (1962). Los detractores piensan que el punto débil de esta propuesta radica en la aceptación de que el coro de esa obra tendría que ser femenino, compuesto por las propias Danaides, a pesar del título de la tragedia, que habla de uno masculino; además, argumentan que el material esquíleo perdido ofrece varios casos más en que un coro femenino lamenta la muerte de un personaje (o casa) hospitalario (p. ej., *Las argivas, Las hijas de Helios, Las tracias),* por lo que podría atribuirse también a cualquiera de esas otras obras. Ahora bien, no es menos cierto que, en paralelo a *Suplicantes,* tal vez no habría gran dificultad en suponer la existencia de un coro secundario, que en esta tragedia estaría formado por las hijas de Dánao: en concreto, WEST (1990d: 171) sugiere la hipótesis de que la obra comenzaba con una procesión de duelo por Pelasgo en la que interviniesen las Danaides cantando este fragmento y acompañando el cadáver fuera de escena, antes de la llegada del coro principal masculino en la Párodos (en paralelo a los comienzos de *Coéforas* y *Euménides).* De otro lado, GÖRSCHEN (1960: 57) se inclinaba por *Las mujeres de Perrebia,* en la idea de que la referencia era a Eyoneo muerto por Ixión (cf. Introducción a esa pieza).

[28] Cf. nota inicial al Fr. 451c. Cf. también la ed. y comentario de STROPPA en *CLGP* (2004: 70).

[29] METTE (1959: *Fr.* 342): «la llama». Radt prefiere suponer un compuesto: «de

llama…».

[30] *Antíphantos* (cf. KAZIK-ZAWADZKA [1962: 28]). Mette: «… importará a los amigos… el rayo de luz que se refleja… del fuego…», y lo incluye en el *Prometeo portador del fuego,* aunque vacila ante la propuesta previa de SNELL (p. 436), que había sugerido *Prometeo encendedor del fuego* dada la reiterada alusión al fuego, y supone que el término *autómargon* («que se enfurece espontáneamente») se aviene bien a un contexto satírico.

[31] Cf. nota inicial al Fr. 451c.

[32] Doy arriba la reconstrucción de LLOYD-JONES (1957: 583). SNELL (p. 437) había propuesto: «Llego reverenciando en primer lugar con súplicas la majestad de Zeus y pidiendo que esta luz del sol cambie los pesares en prósperas fortunas. Vine, en efecto, siguiendo a los comandantes de Grecia, los que precisamente para Menelao exigen al Priámida París el pago del violento rapto de la mujer…. des propicia reconciliación». METTE (1959: *Fr.* 223a): «Reverenciando en primer lugar con súplicas la majestad de Zeus llego pidiendo luego a esta luz del sol que cambie, con prósperas fortunas, la cólera que reside penosamente en los comandantes de Grecia, los que precisamente para Menelao exigen al Priámida París el pago del violento rapto de la mujer, y ojalá que alcancen propicia reconciliación de la disputa. Pero todavía no se debe apartar la ola de desgracias, y ojalá que recoja el loto, dice el hijo de Peleo,…».

Por el contenido es claro que la obra desarrollaba un tema troyano, y parece bastante seguro que se trata del comienzo de una tragedia. Respecto al problema de la adscripción, la cuestión tal vez esté en cómo interpretar el término «reconciliación» *(sunallagḗ)*: si suponemos que la referencia es a la paz entre griegos y troyanos, habría que pensar en un momento inicial de la guerra, y por estos derroteros está la sugerencia de STARK (1954), que llega incluso a poner estas líneas en boca de Calcante, y como obra *Ifigenia*; otra posibilidad es un acuerdo entre los propios griegos en discordia y, en ese caso, la opción más sencilla es pensar en la embajada de los caudillos griegos ante el encolerizado Aquiles en *Los mirmidones* (SNELL, p. 437; LLOYD-JONES [1957: 582], que sugiere Agamenón; Mette). Pero SOMMERSTEIN (2000) demuestra la imposibilidad de esa propuesta si se acepta que este texto pertenecía al Prólogo de la pieza, dado que *Los mirmidones* comenzaba con la Párodos, y propone por su parte *Palamedes* (cf. Introducción a esta última tragedia).

[33] Mette: «… troyano … del dios…».

[34] Cf. nota inicial al Fr. 451c.

[35] SNELL (p. 437).

[36] METTE (1959: *Fr.* 497a): «… y como … tribu difícil de combatir … de la verdad … tribu … conduciendo desde esta tierra … oh Príamo… erguido … perecería … estas bestias … que se alimentan de carne … hacer y padecer … con alas … vida muy parecida … esto lleva … tálamo … de gran osadía… de no queridos (-as) … y de Troya … a una mujer …». El texto está muy maltrecho, pero la sugerencia del vocativo «oh, Príamo» (Snell), generalmente aceptada, ha llevado a suponer que el argumento de la obra era de ambiente troyano. Snell propuso *Los frigios.* Mette (cf. nota al hipotético

Alejandro) sugiere su pertenencia a un drama satírico titulado por él *Alejandro.* DI MARCO (1993b) se inclina por *Los constructores de tálamos,* también en clave satírica, donde se trataría de las bodas de París y Helena en Troya, de manera que sería una primera versión de *Las bodas de Helena* de Sófocles, y estaría en relación directa con *Ilíada* VI 313ss. Lo único verosímilmente cierto es que se trata de un drama satírico de ambiente troyano.

[37] Cf. nota inicial al Fr. 45 lc.

[38] LOBEL, al editar este bloque de papiros (p. 17), precisaba que por la mano del escriba este trozo debería pertenecer a la misma obra que el *POxy,* 2161 (Fr. 47a). o sea, a *Los arrastradores de redes,* pero que la mención de Peleo, contemporáneo de Heracles, en la línea 7 dificulta su pertenencia a una obra que trata de la infancia de Perseo, bisabuelo de Heracles. METTE (1959: *Fr.* 472) mantiene esa adscripción evitando la reconstrucción del término de Peleo en su relectura del texto, que pone en boca de Dánae: «DÁNAE. — … de Hera … para cada uno … siguiendo este tipo de vida … merecedor (-a; neutro, -os) de odio … y Zeus me utilizaba como objeto de transacción…».

[39] LOBEL (p. 17) comenta que estos dos trozos de papiro tienen el mismo tipo de letra que el *P.S.I.* 1209b, donde se lee el nombre de Dictis (Fr. 46b), de donde sugiere que ambos podrían pertenecer también a *Los arrastradores de redes.* Radt no reconstruye ninguna palabra. METTE (1959: *Frs.* 468 y 469) sólo «dé» en la línea 5 del núm. 2 e «hizo» en la línea 4 del 3, y los incluye entre los fragmentos de esa pieza.

[40] Los trozos de papiro 4 a 11 que Lobel agrupa en este núm. 2255 presentan un texto apenas recuperable. Radt identifica: en 6 col. I: «fue cogido … cosas sabias…»; en 10: «… y dicen que llegó…», aunque en nota ocasionalmente admite como adecuadas algunas de las conjeturas de Mette que, una vez más, se sitúa en el extremo opuesto del conservadurismo de Radt. METTE (1959: *Fr.* 19) en núm. 4: «…esto…», y lo adscribe a *Los emisarios,* siguiendo la sugerencia paleográfica de LOBEL (p. 17); en 6 (Fr. 498s.): «(col I) … recorren en silla de montar para mujeres (cf. comentario de JOHANSEN-WHITTLE [1980: vol. II, v. 285]) … lamentan … fue cogido … cosas sabias … (col. II) … dobles … tempestad … hijos …»; en 7 (Fr. 500): «… de trenzamiento … sin disponer de recursos sin alcanzar la meta … dirás…»; en 9 *(Fr.* 502): «… Cadmo…»; en 10 (Fr. 503): «… y dicen que llegó … posesión…»; en 11 *(Fr.* 504): «(col. I) … hermano … conduzco fuera … a otro … de otro … (col. II) … no … ni en tomo a…».

[41] METTE (1959: *Fr.* 125): «… recoge en el redil a los ganados para pasar la noche… y entrada… entrada… de los ganados…». LOBEL (p. 22) comentaba que los muy escasos restos de las líneas 20 y 24 coincidían con los versos 1 y 5 del Fr. 44 *(Las Danaides),* aunque las líneas intermedias eran demasiado cortas en el papiro en relación con los versos del fragmento aludido. Mette fundió en uno ambos textos.

[42] RADT en 15: «… macho (dio de beber?)… de la Estige…»; en 17: «… pues en verdad algo divino… engaño»; en 18: «… para que… solo…». METTE (1959: Fr. 505) en 15: «… macho … odioso…»; en 17 (Fr. 506): «… reunir … pues en verdad algo divino … se inclina con engaño … pero los que…»; en 18 (Fr. 507): «… Atreo … para

que … si … solo…»; en 19 (Fr. 508): «… lo que de ningún modo … predecir … ínfula…».

[43] En estos 20 trozos de papiro RADT identifica escasas palabras: «necesidad… recompensa» (en 24). «los cubos de los ejes» (35). METTE en 22 (Fr. 509): «… el cual precisamente … con humo … sedes de los antiguos…»; en 23 (Fr. 510): «… estas cosas del… erguido … fue enviado…; oh mujer, … servidor…»; en 24 (Fr. 511): «… para él … necesidad y … convive … recompensa … inesperados … muchos…»; en 25 (Fr. 512) (pasaje lírico): «… ea, pues, … de la…»; en 26 (Fr. 513): «… mensajero *(Diáktoros,* epíteto de Hermes) … rechazó…»: en 27 (Fr. 514): «… es tal vez…»; en 29 (Fr. 516): «… en defensa de los amigos…»; en 31 (Fr. 219): «… del fuego… astros… estas cosas…», adscribiéndolo a *Los mirmidones* de acuerdo con sugerencia de LOBEL (p. 26); en 33 *(Fr.* 519): «… dotado de sangre (cf. Fr. 46 a)»; en 34 *(Fr.* 520): «… de un arma… no mía…»; en 35 *(Fr.* 183b): «… los ruidos de los pasos…», y lo adscribe a *La Esfinge*, siguiendo la sugerencia de LOBEL (p. 27), que veía una fácil confusión entre *khnóē* (lectura del papiro) y *knoḗ* (variante léxica en la fuente del Fr. 237 Radt); en 36 *(Fr.* 521): «… maneras…»; en 39 *(Fr.* 524) Mette identifica las escasas letras legibles del papiro con un fragmento transmitido por ESTOBEO, III 4, 16-17, contra la opinión del propio LOBEL (p. 28): «No hay que tener en exceso una manera de ser apresurada, pues nadie, cuando falla, parece haber deliberado bien….»; en 41 *(Fr.* 526): «… del bronce …. pues tanto … dotado de sangre…».

[44] Para la descripción de esta fuente papirácea, cf. notas primera y última al Fr. 281a.

[45] La interpretación de este papiro está plagada de problemas de todo tipo. Arriba sigo el texto de Radt, e incluyo entre corchetes las propuestas de reconstrucción de Lobel y LLOYD-JONES (1957: 573-576) ampliamente aceptadas. METTE (1959: *Fr.* 535), que sigue a SNELL (p. 439) en la hipótesis de que hay que unir este texto al Fr. 281a-b, piensa que la referencia general es a la Justicia y no a la Paz: «CORIFEO. — … ciñendo, no sembrar males —la paz es dadora de todo en verdad para los mortales; y alabo a esta diosa (a Justicia), pues honra a la ciudad asentada en empresas tranquilas, e incrementa la belleza de las casas, a la que detesta la porfía (*sic* en METTE [1963: 189]), de forma que sobrepasa a los vecinos en prosperidad—, ni de nuevo hacerlos germinar. Y los que en su ánimo anhelan el ataque de la tierra (de los vecinos), tras hacer cesar la bélica trompera y sin acordarse de las vigilancias excesivas… apenas…». LLOYD-JONES (1987: 145) sugiere para la parte final nuevas propuestas de lectura: «… y ellos entregados ha poco a los ataques de la tierra, tras hacer cesar la bélica trompeta, se han olvidado de ella…». Sobre su posible adscripción a alguna obra concreta, buena parte de los que lo unen al Fr. 281a-b los atribuyen todos a *(Las) Etn(e)a(s).*

[46] Para la descripción de esta fuente papirácea, cf. notas primera y última al Fr. 281a. LOBEL (p. 49), pensó que paleográficamente estos tres trozos estaban relacionados entre sí.

[47] METTE (1959: *Frs.* 388-390), con sugerencias suyas y de LOBEL (p. 49s.), reconstruye así: 51: «… ¿Quién es el que … al conductor del ejército…» / 52: «… como

se puede ver…» / 53: «… una vez que los varones han abandonado la región, llorarán amargamente los hijos, criados y madres. Tú, comandante de los tenedlos, no arrojes a los embajadores con reproches, pues no llegamos como cautivos de los que nos capturaron, ni te conviertas en enemigo, cuando en paz es posible salvar tu ciudad. Si el ejército de los tenedlos huye por temor y toda esta tierra bañada en derredor por el mar se queda privada de hombres, ¿cómo estas cosas van a ser queridas para los argivos? … sean en … del ejército. … no es en modo alguno extraño…». En consonancia con esta reconstrucción METTE [1963: 101s.] propone que el fragmento pertenece a un hasta ahora desconocido *Tenes,* y en concreto lo pone en relación con la narración de la llegada de los griegos a Ténedo (cf. nota a esa hipotética tragedia).

[48] Para la descripción de esta fuente papirácea, cf. notas primera y última al Fr. 281a. LOBEL (p. 53) pensaba que el muy maltrecho Fr. 60 podía ser colocado en los finales de las líneas 8-16 del Fr. 59, criterio que sigue Mette.

[49] METTE (1959: *Fr.* 186), utilizando sugerencias de Lobel, de SNELL (p. 435s.) y suyas, lee: «… despertáis (despertad) … a una mala … con ímpetu … te alegras y no abominas … nunca hasta ahora antes … novia[s] … subió … llevando a cabo una celebración juvenil … y ejerciste de pastor y de rey … El que te honra … con coronas de laurel. Pero ninguno de los celestes se alegra con esto. Y esto decimos en contra: el acceso al cielo impide los pasos del monstruo sin alas. … sabemos … de alguno joven. … no vuelas hasta una sede en las nubes en traslado por el espacio intermedio, sino que un camino de pies descalzos atraviesas con pies de perro de nariz puntiaguda. … estas cosas…». SNELL (p. 435) interpreta el trozo como una tirada anapéstica de un drama satírico, dado el uso de determinados términos extraños a la tragedia —no es menos cierto que esos términos son a su vez reconstrucciones suyas—, y en el pasaje final de «el acceso al cielo…» ve una referencia al humo del fuego recién descubierto en *Prometeo encendedor del fuego.* METTE (1963: 153s.) se inclina por el drama satírico *El león*, y supone aquí un canto de reprimenda del coro al león, contra el que ha llegado Heracles como liberador de los hombres (cf. Introducción a esa obra).

[50] Para la descripción de esta fuente papirácea, cf. notas primera y última al Fr. 281a.

[51] Se trata de un treno lírico, en el que al menos puede aislarse en el centro un par estrófico. Doy entre corchetes las propuestas de Lloyd-Jones.

[52] Lloyd-Jones entiende: consumirse en lágrimas.

[53] METTE (1959: *Fr.* 296): «CORO. —… (antistrofa) me consumiré … ¿quién estos … sufrimientos … podría recibir…? (estrofa) Al en un tiempo salvador de la ciudad de esta tierra bañada en derredor lo aniquilaron los pastores de hombres… y los jefes guardianes, tras perder él su confianza en las armas… (antistrofa) ¿Y es que en el juicio con Odiseo confabuláronse con mente no imparcial? Pues también a ellos una mente de negra túnica guía por derecho su cólera a aniquilar a sus amigos con artimañas que matan con la espada. (estrofa) Al igual que también el Telamonio por propia mano pereció…».

[54] Para la descripción de esta fuente papirácea, cf. notas primera y última al Fr. 281a. Las líneas 3-9 («Nadie … amargo dolor…»), tanto por la métrica como por su

posición en la escritura del papiro *(eísthesis),* pertenecen a un pasaje lírico.

[55] LOBEL (p. 63), suponiendo que la idea del texto es: el destino luctuoso de los troyanos ha enloquecido tu mente.

[56] METTE (1959: *Fr.* 252): «CORO. — … las entrañas el destino de muchas lágrimas de los troyanos. No se está equilibrado de mente cuando en verdad uno arde dentro de su espíritu. No te irrites por mis pesares, todo el mundo es amigo del lamento en el dolor. ¿Quién, aunque en tan gran medida sensato, no es de natural inclinado a celebrar un amargo dolor con arrancamiento de cabellos y ayes de dolor? AQUILES. — Esto es…».

[57] Para la descripción de esta fuente papirácea, cf. notas primera y última al Fr. 281a.

[58] METTE (1959: *Fr.* 534), aceptando la propuesta de SNELL (p. 439), une este fragmento a los Frs. 281 a-b (el texto de la Justicia), y supone un diálogo entre la Justicia y tal vez el corifeo: «JUSTICIA. —… llevo para la ciudad … celebrados para los mortales. CORIFEO?. — … la próxima … la ciudad está llena. … enviar es para nosotros una gran señal de la fama de la diosa. … y honrada…».

[59] METTE (1959: *Fr.* 533), aceptando la propuesta de SNELL (p. 439), une este fragmento a los Frs. 281a-b (el texto de la Justicia): «… para este…».

[60] También podría entenderse: «… y [toda] la bebida…».

[61] METTE (1959: *Fr.* 538) une este fragmento a los Frs. 281a-b (el texto de la Justicia): «… despedazada no sin la colaboración de algún dios. Será un festín hecho pedazos … Muchachas, apresuraos; ¿tras alcanzar(la) no la tiene toda con … y con los pies? La ruina está sentada enroscada en la cueva … siempre y en el de profunda negrura … y remedio que libera … CORO. — … percibí … poniendo (ella) en fuga … al éter difícil de sobrellevar…».

El sentido general del texto parece aludir a un banquete un tanto salvaje. LOBEL (p. 42s.) piensa en *La Esfinge*, lo que encajaría con la posible referencia a una serpiente en lo de «enroscada en la cueva». ANDRESEN (1956) piensa mejor en las Harpías atormentando a Fineo, por lo que habría que atribuir el fragmento al *Fineo.*

[62] De estos cinco restos no es legible nada. METTE (1959: *Fr.* 529) en 13 reconstruye: «… con el disparo del rayo…».

[63] El término griego *(puthmén)* lleva a Radt a sugerir con doble interrogación su posible identificación con el Fr. 27.

[64] METTE (1959: *Fr.* 541): «CORO. — … fondo. … odio. … Afrodita. … dentro de esta extraña … a Agrigento…».

[65] En estos ocho trozos de papiro se consiguen leer palabras sueltas: beneficiosa (17), Zeus (18), [conseguir] (20), padre… [mortal] (21), digo (22).

[66] Apenas legibles: mensajero… [de todo] (27), [de hijos] (28), oír… [turbar]… del justo (29), hace resonar (30), [siendo soberana] (31), [la envidia alcanzará… todos] (32b), [me alegro] (47), [silencio] (49).

[67] METTE (1959: *Fr.* 573): «… de hijos… terrible… con nudos corredizos… muestra quienquiera que sea… [desvergüenza]… de los dioses… Zeus…».

[68] Radt identifica simplemente algunas letras en las cinco líneas. Pero SNELL (p. 437)

había sugerido identificar este trozo de papiro con el Fr. 136.1, basándose en la coincidencia de un grupo de letras, así como en un hecho de concordancia sintáctica y que el texto parece hablar de la oscuridad de la muerte: «… y la vida en común allí en la misma tienda, y la piadosa compañía de tus muslos… oscuridad… [por entero]…», adscribiéndolo consiguientemente a *Los mirmidones.*

[69] Texto ilegible.

[70] Texto escasamente legible: «estima… no… infortunado (a-)… el que cosas fieles… para la imagen… felicidad…» (62); ilustre (63). METTE adscribe los núms. 62-64 *(Frs.* 187-189 de su edición) a *El león* dada la en su opinión proximidad paleográfica con los núms. 59-60 (= Fr. 451p), que él atribuye a ese drama satírico.

[71] LOBEL (p. 56), dada la probable repetición del término «león» en el texto, pensó en la posibilidad de adscribir este trozo de papiro al homónimo drama satírico. METTE (1959: *Fr.* 190) mantiene este criterio y sugiere además (METTE [1963: 162s.]) que podría tratarse de un canto de victoria del coro de sátiros en honor de Heracles: «… y … toda … la luz encended en las casas, sagrado … Oh glorioso vencedor (Heracles: cf. ARQUÍLOCO, 324 W), salve. Todo … a León … León … manos … derecho … cuando (cualquier cosa que) de León … enseguida …». Sobre la sugerencia de que este León —con mayúscula— fuese un Gigante y no el león de Nemea, cf. la Introducción a esa obra.

[72] Escasas palabras identificables: «… impío … ciudad … nosotros» (73); «… [varones: Radt] … [cuatro: Mette]» (74).

[73] METTE (1959: *Fr.* 585): «… es … fin límites … temeroso, y amigo del sol el rostro de la resplandeciente luna nunca abandone … es del …, pues la diosa…».

[74] METTE (1959: *Fr.* 137-138), apoyándose en la presencia de algunos términos legibles (cf. METTE [1963: 95]), adscribe este fragmento y el siguiente —de ninguna utilidad— a *Ifigenia,* y supone que está hablando Aquiles acerca del pretexto urdido para hacer venir a la muchacha a Aulide. *Exempli gratia* propone leer: «AQUILES. — … un retoño de buena estima florecía para él. Obedeciendo la voz de los vaticinios llamó a su mujer en calidad de acompañante de la novia, la cual ha llegado y está preparando para mí las bodas de esa infortunada. Pero yo con los prudentes… soy cómplice de que… nupcial… y me encamino…».

[75] LOBEL (p. 60) lo dio como una posibilidad. Mette y otros lo aprueban.

[76] De este término *(exikmázein)* tenemos recientemente una nueva documentación: una glosa (ε 1236: «*exikmázein*: destruir. Esquilo») recogida en el códice Zavordense del *Léxico* de Focio editado por Theodoridis (vol. II, 1998). Una primera utilidad es el apoyo que supone para la atribución de estos trozos de papiro a Esquilo propuesta por Lobel, dado que es un término de uso muy reducido en la Tragedia (sólo hasta ahora EURÍPIDES, *Andrómaca* 398). Más problemática es la determinación precisa de su significado: normalmente se pensaba en «secar», lo que llevó a Mette a sugerir una reconstrucción del texto en ese sentido (cf. más abajo), pero la mencionada glosa de Focio hace ver que se trataba de un empleo metafórico, si es que hace referencia a este pasaje, lo que es probable dado su escaso uso en la Tragedia (cf. TSANTSANOGLOU [1984: 57]).

[77] METTE (1959: *Fr.* 174), a partir de la posible lectura de «Layo» en la línea 3,

adscribe este fragmento al *Layo*, sugiriendo que se trata de un estásimo donde el coro reacciona ante la noticia de la muerte de Layo: «CORO. — … entrada … a Layo… secar el fluir del curso de profunda corriente … para la ciudad…».

[78] Se pueden leer escasamente algunas palabras: [rodar] (79); [común a todos… para éstos preparar… cumplir] (80); cerca… denso (81).

[79] Las indicaciones esticométricas del papiro nos indican que aquí había una esticomitía, de la que conservamos escasamente dos o tres letras iniciales de una probable tirada de trímetros yámbicos. METTE (1959: *Fr.* 251) lo adscribe a *Los frigios* y supone aquí una esticomitía entre Aquiles y Príamo, en cuya línea 9 el rey troyano («Oh [de mi común estirpe…]») estaría lamentando la presión de que es objeto por parte de su familia.

[80] METTE (1959: *Fr.* 246a) adscribe también este trozo a *Los frigios,* y supone aquí a Príamo hablando al coro tras la Párodos: «… aquí del ejército aqueo … al comandante (Aquiles) nada respeta en su ánimo … a él en breve tiempo … claramente sé que…».

[81] El Fr. 87 es una mezcla de trímetros yámbicos y versos líricos (cf. Radt para los detalles, aunque el estado del papiro aporta poca ayuda). METTE (1959: *Fr.* 253 y 250b) adscribe también estos dos textos a *Los frigios.*

[82] Conjetura probable de Radt, pero sólo en el caso de aceptar la adscripción a *Filoctetes* (cf. nota siguiente).

[83] LOBEL (p. 65) sugería la posible identificación de este trozo con el Fr. 250 Radt, del *Filoctetes,* basándose en la presencia del término «permanecer» y en el verso siguiente una referencia a barcos *(ploîa)* o a circunstancia de la navegación ([*á*]*ploia* «sin vientos para navegar»). METTE (1959: *Fr.* 139) prefiere adscribirlo a *Ifigenia*: «IFIGENIA. —… áureos … permanecer … sin vientos para navegar y … no llores, pues, ni … [sensatez] … ea, pues con renombre…», suponiendo aquí un dialogo entre la hija y su madre o su padre antes de morir.

[84] Texto ilegible.

[85] Este papiro, de finales del siglo II d. C., consta de ocho fragmentos publicados por LOBEL en el mismo vol. XX (1952, pp. 66ss.) que los anteriores fragmentos esquíleos. El rollo de papiro debía contener el texto de *Las Etn(e)a(s)* de Esquilo, como puede deducirse del Fr. 1, que es un argumento de esa obra (cf. su Introducción) y que iría en cabeza o al final de texto esquíleo, aunque Lobel añade que no hay que suponer que los otros pertenecieran a esa misma obra. El resto de los otros siete trozos contienen algunas letras de la obra esquílea y anotaciones marginales, incorporadas por una mano distinta de la que escribió el texto literario. Pero ambas partes son ininteligibles. Cf. la edición y el comentario de ARATA en *CLGP* (2004: 19-30).

[86] Cf. Introducción a *(Las) Etn(e)a(s).*

[87] Únicamente en el Fr. 2 se consigue leer «para mí» en la parte del texto esquíleo. A su vez, en la parte de las notas marginales (cf. nota primera a este fragmento) METTE (1959: *Fr.* 590-592) reconstruye: en el margen derecho del Fr. 2: «… enviar … y … cuenta todavía … haciendo (masc. pl.) … por su buena disposición … aumentaríamos…»; en el 3: «morder…»; en el 5 sólo hay anotaciones: «… pues a las …

una sola reprocha … toda ella … queda…».

[88] Este papiro suele ser datado en torno al 200 a. C., y su primera edición corrió a cargo de SIEGMANN (1956). La mayor parte de la crítica supone aquí un pasaje lírico.

[89] METTE (1959: *Fr.* 323a) reconstruye: «CORO. — … de la necesidad [infortunado] … este nuevo del hermano … y celebra con cantos y danzas de una gran … llegar a ser … golpea el bronce … imagen … la luz del fuego encendió para los mortales … súplica a la Madre Tierra … valles [muchacha] … hemos llegado … PROMETEO. — … infortunados de la misma sangre…» (para una reconstrucción *exempli gratia* mucho más audaz, cf. REINHARDT [1957: 15] que lo adscribe al *Prometeo portador del fuego* e incluso supone una alusión a Pandora; y METTE [1963: 22s.]). WEST (1979: 141) propone la Párodos de Titanes en el *Prometeo liberado,* donde el coro hervía de emoción antes de que el Titán encadenado tomase la palabra (cf. la Introducción a esa obra).

Casi toda la crítica lo pone en relación con alguna pieza en torno a Prometeo, basándose en lo único realmente legible («encendió la luz del fuego»), Siegman pensó en el *Prometeo liberado* basándose en la reconstrucción «infortunados de la misma sangre», que en su opinión hace referencia a los Titanes que formaban el coro de esa tragedia (cf. Frs. 190 y 193 Radt; los tres fragmentos pertenecerían a la misma parte de la pieza: la Párodos y la llegada a continuación de Prometeo). De forma semejante, METTE (1963: 22s.). Otro bloque de la crítica (Reinhardt) se inclina por el *Prometeo portador del fuego,* pues suponen en este fragmento ya liberado al héroe. Pero en realidad la divergencia arranca de una cuestión previa: la distinta distribución de obras en la trilogía (cf. introducciones a las obras respectivas).

[90] Este fragmento no está recogido ni siquiera en RADT, *Add.* Sigo la edición príncipe (FUNGHI - MARTINELLI [1996-1997]). Es un papiro del siglo II-III d. C., que presenta una estrecha analogía paleográfica con el *POxy* 2256, atribuido a Esquilo por Lobel por idénticas razones (cf. nota inicial a Fr. 451n), y aceptado después por buena parte de la crítica. La línea última nos sugiere que el contexto general del pasaje alude a una escena de bodas.

[91] Mantengo también el criterio de las editoras de que se trata de un pasaje lírico, de ritmo preferentemente yámbico.

[92] DI BENEDETTO (1996-1997), tras aceptar la atribución esquílea, propone que la referencia es a las bodas de Peleo y Tetis en el monte Pelión, lo que lleva a pensar en la figura de Prometeo, y de ahí llega a sugerir el *Prometeo portador del fuego* o el drama satírico que cerraba la trilogía prometeica, donde se llegaba al acuerdo definitivo entre Prometeo y los Olímpicos con la celebración de dicho matrimonio. Además, la referencia velada a Quirón en el conservado *Prometeo encadenado* 1026-1029 le lleva a sugerir la presencia de este personaje, también benefactor de los hombres y en concreto de Peleo, en la pieza y en esta escena en concreto: las líneas iniciales estarían aludiendo a la lanza de fresno («del corte [de ramas]», cuyas dimensiones coincidirían en grandeza con la del monte) que en la boda regaló a Peleo.

[93] Para la descripción de esta fuente papirácea, cf. nota primera al Fr. 281 a.

[94] SNELL (p. 438) sugiere leer aquí «Argos», y lo pone en relación con el Fr. 3 —una noticia didascálica de la tetralogía sobre las Danaides (cf. Test. 70)— de este mismo bloque de restos papiráceos agrupados en el núm. 2256. METTE (1959: 58) prefiere conjeturar «Tebas», y lo funde con el Fr. 2 (cf. Test. 58b), sugiriendo su adscripción a la *Edipodia* esquílea. Arata (cf. nota siguiente) piensa que la opción de Mette es demasiado larga para el hueco del papiro.

[95] Reconstrucción de Snell. Cf. la edición de ARATA en *CLGP* (2004: 40 y 50).

[96] Para la descripción de esta fuente papirácea, cf. nota primera al Fr. 281a. Aquí Lobel unió dos trozos en la idea que le parecían próximos, pero del segundo (b) no se puede leer nada.

[97] Tal vez se trate efectivamente de un argumento al *Filoctetes* esquíleo. Lobel sugirió unas directrices generales del posible contenido y, sobre todo, suponía que el orden de mención de los personajes, si era el de aparición en la pieza, no coincidía con la versión de Sófocles, de lo que habría que concluir que se trataba de la adaptación de Esquilo, lo que a su vez implicaba la presencia de Odiseo y Neoptolemo también en Esquilo. SNELL (1953:439) y LLOYD-JONES (1957: 586, n. 1) aceptaron la propuesta. Sin embargo, poco después KOSSYPHOPULU (1955) reconstruyó así el texto del papiro: «… (había sido predicho que) era imposible que Troya fuera tomada, si los griegos no hacían venir a Filoctetes de Lemnos. El tema está también en Eurípides. Pero en Sófocles Neoptolemo … Filoctetes … Odiseo…», basándose sobre todo en que no se menciona la característica expresión «personajes de la obra». La crítica se ha inclinado por esta segunda propuesta, lo que supone perder un punto de apoyo para la presencia de Neoptólemo en la versión esquílea (cf. Introducción a la tragedia). Cf. la edición y el comentario de ARATA en *CLGP* (2004: 40s. y 50s.), que rechaza también la presencia de Neoptólemo en la versión esquílea, y cree que no se trata de una enumeración de personajes.

[98] Cf. nota inicial al Fr. 451c.

[99] Desde Lobel suele aceptarse que este trozo de papiro es parte de un argumento a una pieza esquílea. Cf. el comentario crítico de STROPPA en *CLGP* (2004: 73).

[100] Es el momento final del agón entre Esquilo y Eurípides, cuando Dioniso tiene que dar el veredicto sobre el vencedor. Antes de ello les pregunta a cada uno su opinión sobre Alcibíades, a lo que Eurípides contesta en los vv. 1427-1429, que tradicionalmente se tenían por auténticos del poeta (EURÍPIDES, *Fr.* 886 Nauck^2; JOUAN - VAN LOOY [1998-2003: VIII/4, p. 16] lo mantienen con dudas; KANNICHT [2004] lo elimina); lógicamente, la misma duda se plantea en los versos que a continuación Aristófanes pone en boca de Esquilo. Entre uno y otro grupo de versos algunos manuscritos transmiten otra línea, la 1431b, pero los editores de Esquilo suelen coincidir en atetizarla, o al menos rechazan su pertenencia a nuestro poeta (en Radt puede consultarse una pormenorizada historia de los avatares interpretativos de esta cita). En alguna ocasión se ha pensado en Astianacte o en Paris como personajes de referencia.

[101] Realmente el griego dice «más rico en mayor medida», puesto que está utilizando un doble comparativo, que es precisamente el giro que evitan los prosistas

frente a los poetas. En la traducción he optado por una forma correcta en español, pensando sobre todo en el texto esquíleo que viene a continuación.

102 Evidentemente esta cita no aparece en ninguna parte del texto que nos ha llegado de esa tragedia conservada. No obstante, en el v. 673 encontramos una expresión del tipo («mucho más dentro de justicia»), y algunos proponen incluir allí el texto de este fragmento.

103 De este verbo registramos dos formaciones: una no contracta, *aktaínō,* en la que lógicamente el acento es paroxítono, que es lo que sucede en el empleo de Esquilo; y otra contracta, *aktainô,* con acentuación perispómena.

104 El término comentado por Frínico aparece en *Las Euménides* 36, aunque no toda la expresión. Esta circunstancia ha llevado en ocasiones a poner en duda la existencia de este fragmento.

105 PLATÓN CÓMICO, 303 K-A.

106 Cf. nota primera de este mismo fragmento.

107 Parece difícil aceptar aquí la atribución a nuestro trágico. Se han dado varias soluciones: desde suponer una laguna en el texto hasta pensar en otros autores (Esquilo de Alejandría, Aristóteles). Cf. Radt para los pormenores.

108 El texto continúa con otros intentos de interpretación. Otra buena recopilación de información aparece en el escolio a PLATÓN, *República* 337a. El término «sardónico» significa en griego «de Cerdeña».

109 Nauck², al cotejar la semejanza de esta cita con SÓFOCLES, Fr. 223b R, pensó que la presencia del nombre Esquilo era un error de la fuente.

110 El primer problema de este fragmento es determinar el texto de la cita: el texto acotado por Radt, que adopto en la traducción, es posible, incluso en lo tocante a la estructura métrica, aunque deja espacio sólo para un bisílabo con un esquema ∪ — al final del verso, si pensamos en un trímetro yámbico, aunque, de otro lado, el sentido y el propio texto se hacen muy pesados. Los editores suelen coincidir en que al menos sería esquíleo el término *artídropos* («ha poco recolectada»), puesto que tal vez se leía también en *Los Siete contra Tebas* 333. Sin embargo, basándose en este hecho otros proponen eliminar el fragmento.

111 El término aquí utilizado está corrupto (cf. en Radt diversas conjeturas propuestas), aunque el sentido general tiene que ser próximo al de «que bebe sangre» comentado al final del escolio (cf. el apoyo de DEGANI [1991: 94], a la vieja conjetura *eiaropôtis* de Berg, defendida últimamente por Tagliaferro). De todas formas, una buena parte de la crítica piensa que el escoliasta con esta alusión está simplemente refiriéndose a *Las Euménides* 264-266: «CORO. — … *Sino que preciso es que a cambio nos concedas de tu cuerpo vivo sorber / roja ofrenda de tus miembros, y que de ti / obtenga yo el alimento de imbebible bebida».*

112 Nauck² piensa que Eustacio quiso realmente atribuir a Esquilo el término *iatrómantis* («adivino sanador»), que efectivamente aparece en algunas de las tragedias conservadas.

113 Nauck² pone en duda este fragmento, suponiendo que realmente es una

referencia a *Prometeo encadenado* 743.

[114] DÍDIMO, 12 Schmidt.

[115] La duda sobre la existencia de este fragmento se basa en la suposición de que se trata de una referencia a *Las coéforas* 587. Pero, si aceptamos que es una alusión a una obra perdida, viene el problema de precisar el contenido del fragmento: Nauck², Mette y Morani transfieren a Esquilo lo que el escoliasta expresamente atribuye a Arquíloco; Radt, con más prudencia, piensa en la mención de alguna forma de la expresión «las curvas de las olas».

[116] ARQUÍLOCO, 213 W.

[117] Este fragmento pertenece a un grupo (Frs. 617-624 K-Sn) de falsos textos compuestos por un falsificador judío culto (Snell sugiere el siglo I a. C.) con la intención de demostrar que el Dios bíblico era ya conocido entre los griegos, y que luego han sido transmitidos por autores cristianos y atribuidos sobre todo a los poetas trágicos. La fuente es CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Strómata* V 14, 131 (Clemente comienza el capítulo 14 diciendo: «A continuación es preciso añadir y explicar ya con mayor claridad el plagio griego de la filosofía bárbara»): «A su vez de nuevo el poeta trágico Esquilo, al presentar el poder de Dios, no vacila en proclamarlo también "supremo" en estos versos: *Separa a Dios de los mortales y no pienses que es de carne y hueso como tú. No lo conoces. Unas veces se manifiesta como fuego, ímpetu inmenso, otras como agua, otras como oscuridad. También con las fieras tiene él cierta semejanza, y con el viento, con la nieve, con el relámpago, con el trueno, con la lluvia. Subordinados a él están el mar, las rocas, todas fuentes y masas de agua. Se estremecen los montes, la tierra, el ingente abismo del mar y la gran cima de los montes, cada vez que contemplan el aterrador semblante del Señor. De todo es capaz la gloria del supremo Dios.* ¿No te parece que (Esquilo) está parafraseando aquello de "Ante el rostro del Señor se estremece la tierra" *(Salmo* 113[114] 7)». SUTTON (1987b) lo atribuye a Ezequiel, el poeta judío de Alejandría que compuso en griego una tragedia de tema judío *(Exagōgé).* Si mantengo el texto es por facilitar su localización. Para un intento reciente de recuperar este texto como fragmento de Esquilo, cf. DEFORGE (1986b: 129-131), que lo empareja con el Fr. 70 como testimonios ambos de la fusión de monoteísmo y politeísmo en Esquilo.

[118] PAUSANIAS GRAMÁTICO, α 167.

[119] El *díaulos* en contexto deportivo era la carrera de doble estadio.

[120] Era otra denominación para la carrera del estadio.

[121] Cf. Fr. 419.

[122] Esta expresión de «allí» en el comentario de Eustacio ha hecho suponer a Erbse, editor de Pausanias Gramático, que la parte que viene a continuación no corresponde a Esquilo sino a Pausanias.

[123] Nauck² consideró plenamente esquíleo el fragmento y lo editó como Fr. 326, dentro del apartado de los textos sin título de obra. METTE (1959: *Fr.* 647 A/B) tiene en consideración la observación aludida de Erbse, pero entiende el texto así: «Esquilo —dice (Pausanias)— llama también a la zanja *aulṓn.* Allí también (Esquilo) llama a los bozales "provistos de tubos" porque —dice (Pausanias)— se les aplicaban unas trompetas…»; y

consiguientemente considera el fragmento esquíleo. Radt lo edita sin adoptar una postura precisa por su parte. Dada cierta proximidad de contenido con la anécdota aristofánica sobre la figura de Memnón en Esquilo (cf. la Introducción al *Memnón),* a veces este fragmento ha sido adscrito a esa obra. También ha sido propuesto *Glauco de Potnias,* pensando en una referencia a las yeguas del héroe.

[124] A pesar de esta clara atribución a Esquilo, la crítica filológica en ocasiones ha puesto en duda su paternidad, pensando, sobre todo para la segunda parte, en Eurípides: los pormenores pueden consultarse en Radt, quien a su vez sugiere que el verso primero tal vez simplemente sea una lectura distinta del Fr. 90, con lo que la parte restante sería una máxima independiente.

[125] Esta reflexión es un lugar común en el pensamiento griego, como lo pone bien de manifiesto el interesante material recogido por Radt, que lo agrupa bajo la idea moral de «es mejor morir que llevar una vida deshonrosa». Pero el texto, si lo consideramos como un todo, tiene cierta dificultad según el sentido que le demos al adjetivo *ponērós* del comienzo, término éste susceptible de un doble valor general: «duro, penoso, sujeto a sufrimientos» o bien «malvado»; y la opción en este caso está determinada tal vez por la expresión del final: «cuando a uno le va mal» *(kakôs prássonta),* que fuerza a entender el término inicial en el primer sentido indicado («duro»). Si pensamos que este fragmento es espurio, y que se han unido dos partes antes independientes, la primera tendría un sentido distinto («La muerte es preferible a una vida malvada»), frase idéntica a MENANDRO, *Sentencias* 276, y muy próxima a otras que nos certificarían igualmente el sentido moral.

[126] Son los momentos iniciales de la gran escena agonal entre Esquilo y Eurípides. En el verso anterior Dioniso ha indicado a los contendientes que cada uno de ellos haga una súplica a los dioses antes de recitar sus versos. A continuación comienza Esquilo con este par de líneas.

[127] Algunos críticos han pensado que esta intervención de Esquilo en la comedia aristofánica pertenecía realmente a alguna de sus obras perdidas (un escolio incluso hace mención de ello); en alguna ocasión se ha sugerido en concreto *Los eleusinios.* Pero mayoritariamente impera el criterio de que son obra del propio Aristófanes, que así conseguiría una aguda ironía: Esquilo hace su súplica a Deméter con una aparente intención de poner de manifiesto su religiosidad, pero de rechazo la mención de los misterios eleusinios hace referencia a la acusación de que Esquilo fue objeto por haberlos profanado (cf. *Test.* 93a, b, c, d, 94).

[128] El pasaje aristofánico corresponde a las primeras invectivas que se dirigen mutuamente los dos tragediógrafos: Eurípides ha censurado a Esquilo su estilo desenfrenado y altisonante, a lo que éste responde censurando la vulgaridad de aquél. En ese momento Dioniso interviene en un intento de reconducir el debate y pide calma a Esquilo: «Cesa, Esquilo, y no caldees…».

[129] Este fragmento nos plantea dos problemas: la posible autoría esquílea y la determinación del texto concreto. RAU (1967: 120) hace un pequeño estado de la cuestión y concluye que, por razones de vocabulario, el texto podría ser esquíleo —a su

vez imitado en EURÍPIDES, *Cíclope* 424: «caldeaba sus entrañas con la bebida»—, y que la extensión de la cita pudo ser todo el trímetro yámbico aristofánico —marcada aquí con los paréntesis— o bien de forma más corta.

[130] Esta línea la transmiten los manuscritos como verso 286 de *Las Euménides,* pero ya Musgrave lo atetizó y buena parte de los editores posteriores le han seguido (p. ej., Murray, Page, Sommerstein; lo mantienen Mazon y West, y Adrados y Fernández-Galiano en sus respectivas traducciones). Para los que lo eliminan podría tratarse de un resto de una obra perdida: SOMMERSTEIN (en su ed. de 1989) lo secluye por razones retóricas y lingüísticas y sugiere ver en este texto o bien una alternativa al v. 280 o bien, mejor, un pasaje paralelo tomado del margen del manuscrito.

[131] Consecuencia directa de la personificación del tiempo es que experimenta los mismos procesos que el hombre y, por lo tanto, también envejece.

[132] Este fragmento no está en Radt, ni en RADT, *Add.* Lo incluyo a partir de la propuesta de LIBRÁN MORENO (2004a), que lo adscribe a *Los evocadores de espíritus.*

[133] ESQUILO, *Fr.* 353 R.

[134] *TrGF Adespota* 369a.

[135] *TrGF Adespota* 369.

[136] EURÍPIDES, *Fr.* 958 K.

[137] LIBRÁN MORENO (2004a) hace un estudio del término «sombras» *(skiaí)* y concluye que no se trata de una referencia genérica al Hades, sino a los seres (espectros) que allí habitan, lo que da sentido al texto, al tiempo que pone de manifiesto el error de interpretación de la fuente, pues entendida de esa forma no encaja efectivamente en el bloque de lugares recogidos por la fuente. De ahí pasa a conjeturar que la obra debería desarrollar una acción de catábasis, y termina optando por *Los evocadores de espíritus.*

[138] Sin este vocativo, la máxima se repite casi idéntica en MENANDRO, *Sentencias* 139. Radt sugiere que tal vez este vocativo era de Sófocles.

[139] El escoliasta confunde a Esquilo con Esquines.

[140] Hexámetro dactílico. Sea o no de Esquilo, el pensamiento se hizo proverbial.

[141] Suele admitirse que este fragmento realmente es una variación de *Prometeo encadenado* 378: «las palabras son médicos de la enfermedad de la cólera».

[142] El *kúpassis* (claro semitismo en griego: cf. SZEMERENYI [1974: 148]) era una túnica sobre la que la crítica moderna y los propios lexicógrafos antiguos han tenido ideas imprecisas. Hoy en día podemos afirmar que era de diversa largura —frente a la extendida opinión de que llegaba hasta medio muslo, basándose en el testimonio de PÓLUX, 7.60, que a su vez está describiendo el fragmento del poeta trágico IÓN, *TrGF* 19 Fr. 59—, con mangas, hecha de diferentes tejidos —no sólo de lino, como suele pensarse —, y utilizado tanto por hombres como por mujeres —lo que soluciona la aparente contradicción entre la fuente y el texto: «atuendo femenino… vestido (en masculino) …»—. Cf. LOSFELD (1991: 285 y 321). BLUMENTHAL (1942: 107s.) sostiene que este vestido era dionisíaco y, apoyándose además en el hecho de ser un vestido de mujer utilizado por un hombre en la obra esquílea, sugiere su adscripción a la tetralogía en tomo a Licurgo.

[143] Para el contexto de la fuente, cf. Fr. 207.

[144] Radt mantiene, aunque con serias dudas, este fragmento que en alguna ocasión, dada la proximidad del Fr. 207 en el contexto de la fuente y puesto que se da una estructura rítmica idéntica a la de un trímetro yámbico, se ha entendido como cita textual esquílea.

[145] METTE (1963 y 1968: 520) piensa que este fragmento es de Esquilo basándose en un cierto paralelismo entre las fuentes: al igual que un escolio a *Ilíada* IV 319 nos transmite, con mención explícita de autor y obra, dos fragmentos del *Palamedes* y la *Sémele* esquíleos *(Frs.* 181 y 221 respectivamente) de forma sucesiva, así también habrá que admitir que las dos citas sucesivas de este pasaje del *Etymologicum Magnum* (y en otras obras etimológicas de la lexicografía griega antigua) son ambas de Esquilo, dado que la segunda coincide con el testimonio del escolio mencionado (la relativa a la *Sémele)* y, en consecuencia, la primera sería también de Esquilo y, más concretamente, también del *Palamedes,* donde estaría en boca de Odiseo, que contesta así a las palabras de Nauplio del Fr. 181. KANNICHT-SNELL lo retiran a los *Adespota* con el núm. 151a. Radt, con su característica prudencia, prefiere incluirlo en el apartado de los *Dubia.*

[146] DEMÓSTENES, 24 *Contra Timocrates* 91.

[147] TUCÍDIDES, VI 33, 2.

[148] Algunos críticos del siglo XIX recogieron esta cita como fragmento esquíleo, aunque luego los grandes editores lo excluyeron. Radt lo incluye en este grupo de los *Dubia,* basándose en el hecho de la frecuencia con que nuestra fuente se equivoca atribuyendo a esta pieza conservada testimonios claramente procedentes de obras perdidas.

[149] Sobre la fuente, cf. nota primera al Fr. 188a. La atribución a Esquilo se deduce del contexto de la fuente, puesto que la expresión de que Esquilo presenta de nuevo el esquema métrico en cuestión nos garantiza la unidad del autor citado y del tipo métrico tratado.

[150] Como en el Fr. 188a, aquí se trata de un pasaje lírico en dímetros jónicos catalécticos.

[151] Es el hipotético texto esquíleo propuesto por Radt.

[152] El Fr. 118, transmitido por Focio y apoyado por HESIQUIO, π 2365, pertenece a *Las cretenses* y presenta un texto («con fuego untado con pez») muy semejante al de esta otra glosa de Hesiquio. En tales circunstancias, la crítica opta entre varias soluciones: unos aceptan esta nueva cita, incluso como perteneciente a la misma tragedia esquílea; otros suponen que ambas glosas de Hesiquio habría que unificarlas en una única referencia, proponiendo algunos incluso la sustitución de aquélla por ésta. KANNICHT-SNELL retiran este testimonio a los *Fragmenta tragica adespota* con el núm. 226a. Nauck[2] propuso atribuir la cita a Sófocles (Fr. 302 = 325 Pearson, aunque el filólogo inglés la incluyó sin gran convencimiento; Radt lo elimina en su ed. de los fragmentos sofocleos), en la idea de que esta expresión se avenía bien al destino fatal que alcanza Minos a manos de las hijas de Cócalo, que acaban con su vida vertiendo sobre él pez hirviendo en el baño (el fragmento pertenecería, así, a *Los camicos*), sobre la base del

relato transmitido por ZENOBIO VULGATUS, IV 92 (= *Corpus de Paremiógrafos griegos* I, p. 112) pero, como señala Pearson en su nota al fragmento, esta hipótesis tiene débil sustentación.

153 CRATINO, 397 K-A.

154 *Ilíada* XI 754.

155 La proximidad de contenido con el Fr. 378 ha puesto en duda la existencia de este fragmento, puesto que se trataría de un error de Eustacio.

156 Éste sería el texto esquíleo del fragmento. Algunos filólogos lo han eliminado al relacionar la alusión de Eustacio con el Fr. 323, como Nauck[2]. Radt no desecha la posibilidad, ya sugerida por Dindorf, de que hay un error en la fuente y de que la alusión sería realmente a ARQUÍLOCO, 124(b)1 W, dado que no sería éste el único caso de equivocación entre uno y otro poeta.

157 Este pasaje de Eustacio corresponde a *Odisea* III 332. Un par de líneas más arriba el erudito bizantino ha comentado que en la Comedia las libaciones en honor de Dioniso eran una mezcla de vino y agua a partes iguales, pero que las mencionadas por Homero eran «sin mezcla» *(ákratoi).*

158 Esta expresión va en contra de la significación generalmente dada a *khalíkrētos* como «puro, sin mezcla» (cf. el escolio que sirve de fuente al Fr. 448). Pero, no obstante, hay ocasiones en que la mezcla que deja entrever el contexto no se refiere a la de agua y vino sino a la de diversas aportaciones de vino por razones simbólicas (cf. *Ilíada* III 269-270, pasaje sobre el que Aristarco comenta que se trata de la mezcla del vino de los troyanos y del de los aqueos).

159 Sobre este término, cf. nota al Fr. 448.

160 Esta parte primera de la glosa es bastante comprensible, aunque necesita alguna precisión. Hesiquio hace derivar el verbo, que en activa o en media sería el contenido de este fragmento esquíleo, del sustantivo en su acepción de «huracán» —otra acepción es «piel de cabra»—. De hacer caso a Hesiquio, habría que estipular que este verbo significaba normalmente algo así como «soplar (el huracán)», y de ahí, por uso metafórico, cambia a «desgarrar». Pero la atribución de este término a Esquilo se vuelve dudosa dada la complicación textual que sigue en la glosa del lexicógrafo (cf. Fr. 64 y nota correspondiente).

161 Cf. Fr. 64 y notas correspondientes.

162 Este fragmento presenta diversos problemas. En primer lugar, su sentido: Hesiquio da como interpretación de la glosa *alphinía* el término *leúkē,* que puede significar tanto «lepra» como «álamo blanco». De otro lado, en la parte final algunos han propuesto la conjetura textual siguiente: «En *Las mujeres de Perrebia* de Esquilo»; pero realmente lo que dice el texto es: «Perrebos», por lo que lo más probable es que se trate de una glosa dialectal, en alusión a los perrebos, una de las áreas dialectales en que se subdivide el tesalio y, en ese caso, a mi juicio es más probable el significado de «álamo blanco» (cf. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, vol. I, 1968, p. 67).

163 ARISTÓFANES, *Fr.* 151 K-A. Kassel-Austin encabezan este fragmento con otra

fuente, en la que se precisa el empleo de este término en la comedia titulada *La vejez*; pero suponen que el testimonio de Pólux tal vez estaría más bien en relación con *Las ranas* 752, donde aparece también. Este hecho tal vez habría igualmente que relacionarlo con la presencia del término *aperilálētos* (v. 839 de la comedia aristofánica). Cf. nota siguiente.

164 Este término sería el contenido del Fr. 485 (cf. nota siguiente).

165 El contenido de este Fr. 483 sería el término *aperilálētos.* Pero las variantes textuales de los diversos manuscritos de Pólux plantean el problema de si estos dos términos últimos pertenecen o no a Esquilo. Un grupo de la crítica (entre los últimos: METTE [1963: 176s. y 1975: 343]; THEODORIDIS [1976]) atribuyen ambas palabras a Esquilo y, además, tomando como punto de apoyo el empleo de *lálēsis* (cf. Fr. 485), adscriben a Esquilo el *POxy.* 1083, en cuya línea 16 reaparece el término (en el trabajo de Theodoridis puede consultarse un resumen de la discusión habida en torno a este papiro). Pero otros piensan que se trata más bien de la adjudicación de este calificativo a la personalidad de Esquilo (por eso Radt lo incluye en el apartado de los *Dubia*). Respecto al papiro arriba aludido, normalmente ha sido adscrito a Sófocles (para la discusión al respecto, así como para su traducción, cf. los Frs. 1130-1133 de SÓFOCLES en el volumen 62 de esta misma colección, Madrid, 1983).

166 Para este lugar corrupto de la glosa, Latte, el editor último de Hesiquio, conjeturó: «En *Los muchachos*» (de Esquilo), sugerencia que adopta METTE (1968: 515). Radt, por el contrario, prefiere seguir el criterio antiguo de suponer aquí la pérdida de una glosa, lo que supone que habría que eliminar este fragmento esquíleo.

167 Cf. el Fr. 483 y notas correspondientes.

168 No está muy clara la glosa de Hesiquio. Radt lo incluye, aunque entre los *Dubia,* aludiendo a la conjetura que en alguna ocasión se ha hecho de leer al final: «en *Las sacerdotisas* de Esquilo». Pero todo ello es bastante confuso.

169 Cadmo pertenece a la estirpe egipcia de Ío en su rama fenicia (Agénor, su padre, se había trasladado de Egipto a Fenicia). Llega a Europa en busca de su hermana Europa, raptada por Zeus, y el oráculo de Delfos le manda abandonar la búsqueda y, en su lugar, fundar una ciudad donde se recueste una vaca a la que se le encomienda seguir, y de esta manera fundará Tebas. Pero antes de hacerlo, encuentra allí un terrible dragón, al que dará muerte y cuyos dientes siembra a instancias de Atena. De esta siembra brotan unos guerreros totalmente armados, los Espartos («los sembrados»), que entablan entre sí una feroz lucha en la que irán muriendo todos hasta que quedan sólo cinco (cf. los nombres dados arriba). En Radt puede encontrarse un excelente material mitográfico al respecto. Pero cuestión más delicada es la relativa a la autoría esquílea: NAUCK[2] (Fr. 376) cree que Esquilo no mencionaba estos nombres, aunque incluye el fragmento aún en el grupo de los auténticos, como sigue haciendo METTE (1959: *Fr.* 731); Radt, por el contrario, lo incluye entre los *Dubia.*

170 Este papiro apareció publicado por primera vez por PAGE en 1962, dentro de sus *Poetae Melici Graeci,* donde la probable cita que contiene era adjudicada a Alcmán (Fr. 10a). Pero al año siguiente, cuando el propio Page lo edita dentro de la serie de los

papiros de Oxirrinco (vol. XXIX, núm. 2506), se inclina mejor por una probable autoría esquílea, dado que algunas palabras no encajan bien en el dialecto laconio del poeta coral. CALAME, en su edición de Alcmán (1983), recoge el papiro dentro del apartado de los *Testimonia* por los datos que aporta sobre la vida del poeta, pero lo excluye de la obra alcmaniana citándolo únicamente en el apartado «Fragmenta Alcmani olim tributa» (núm. 295). Finalmente, Radt muestra serias dudas sobre la procedencia esquílea, dado que el término relativo a Jacinto citado en el texto, aunque de difícil reconstrucción, parece aludir al título de una obra, dato éste que no encaja en nuestro conocimiento de la producción de Esquilo. (Las reconstrucciones recogidas en la traducción aparecen en la edición de Page, aunque él las adjudica a Lobel).

171 Casi todos los editores reconstruyen aquí: «Fliasio», o sea, natural de Fliunte, y estaría aludiendo al Esquilo que viene a continuación. Pero en ese caso tendríamos que aceptar un error en la fuente, puesto que la referencia debería ser entonces a Prátinas, no a Esquilo.

172 Radt sugiere algo así como: «en los poemas relativos a Jacinto» (cf. nota primera de este fragmento). Page sugirió una lectura del conjunto de este tipo: «En las fiestas en honor de Jacinto oí a los ruiseñores, que junto a las corrientes del Eurotas a la … de Amiclas…», suponiendo que se trataba de un pasaje lírico en boca del coro.

173 Según CALAME (1977: vol. I, 322-323) se trataría de un gentilicio para aludir a Alcmán, en relación con la región del Asia Menor frente a Lesbos que en algunas fuentes recibe el nombre de *Atarneus.*

174 Este testimonio tradicionalmente se venía atribuyendo a Arquíloco, puesto que la tradición manuscrita así lo transmite (cf. ARQUÍLOCO, *Fr.* 305 W). CASADIO (1990-1993), basándose en hechos de vocabulario y de contenido, sugiere el cambio de Arquíloco por Esquilo. RADT (1999: 790) lo incluye con el núm. 490.

FRAGMENTOS DE OBRAS NO DRAMÁTICAS

ELEGÍAS

1 PLUTARCO, *Charlas de sobremesa,* 628 E (IEG, Esquilo, 1 West):

Y el orador Glaucias (manifestaba) también que el ala derecha de la formación táctica dispuesta en Maratón había sido encomendada a los miembros de la tribu Eántida[1], en lo cual se mantenía fiel a las elegías de Esquilo † †[2], puesto que había combatido en aquella batalla de manera sobresaliente.

2 TEOFRASTO, *Historia de las plantas* IX 15, 1 (IEG, Esquilo, 2 West):

Pues también Esquilo en sus elegías menciona a Tirrenia como rica en drogas:

… estirpe tirrena, tribu productora de drogas… [3]

EPIGRAMAS

1 *Antología Palatina* VII 255[4]:

Negra Moira también destruyó a estos hombres que a la

[lanza enemiga resistían,

cuando una patria rica en corderos defendían.

Mas viva permanece la gloria de los muertos que un día,

[desdichados,

sus miembros cubrieron del polvo del Osa[5].

2[6]

[1] Los Eántidas formaban la novena de las diez tribus áticas. El nombre les venía de Áyax de Salamina.

[2] El texto está aquí corrupto, pero el sentido general es claro. Las conjeturas modernas entienden aquí una referencia al contenido concreto de estas elegías esquíleas: unas, más próximas al texto transmitido, piensan en algo así como «las elegías sobre la región limítrofe», mientras que otras suponen una alusión directa a la batalla de Maratón.

[3] Es el pentámetro del dístico elegíaco correspondiente.

[4] En el texto de la *Antología Palatina* está adscrito a Esquilo, y en ese sentido lo incluye PAGE (1975: 42), aunque en la introducción reconoce que son muy pocos los posibles epigramas auténticos atribuidos a autores anteriores a la época helenística.

[5] El Osa es un monte de Tesalia.

[6] Para el texto de este epigrama, cf. Test. 162. Este epitafio, cuya autenticidad rechaza igualmente Page (cf. nota al epigrama anterior), ha dado lugar a cierto debate sobre si se trata de un epitafio del propio Esquilo para consigo mismo, atribución que ya propusieron ATENEO, 627 C, y PAUSANIAS, I 14, 5.

ÍNDICE GENERAL

Índice